UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ
W LUBLINIE
Wydział Filologiczny

Dziedzina: **Nauki humanistyczne**
Dyscyplina: **Literaturoznawstwo**
Specjalność: **Literaturoznawstwo polskie**

Karolina Szymczak

Twórczość Kazimiery Zawistowskiej wobec młodopolskich dylematów i opozycji

Praca doktorska
napisana w Katedrze Współczesnej Literatury i Kultury Polskiej
pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Chomiuk, prof. UMCS

LUBLIN 2021

Składam najserdeczniejsze podziękowania
dr hab. Aleksandrze Chomiuk, prof. UMCS
za niezwykłe zaangażowanie, wsparcie,
pomoc merytoryczną i wyrozumiałość,
które były kluczowe podczas
pisania niniejszej pracy.

Pamięci Taty

Spis treści

Wstęp

Twórczość Kazimiery Zawistowskiej nigdy nie była zupełnie zapomniana, długo jednak znajdowała się na marginesie zainteresowań literaturoznawców. Choć w chwili śmierci autorka ta została doceniona jako jedna z najbardziej oryginalnych pisarek swojego czasu (opinia m.in. Miriama), w podręcznikach historii literatury była na ogół zbywana kilkoma ogólnikowymi informacjami i włączana w poczet drugoplanowych twórczyń Młodej Polski. Zwiększone zainteresowanie badawcze jej utworami datuje się dopiero od kilkunastu lat. Podstawy ku temu położyła jednak wcześniej Lucyna Kozikowska-Kowalik, która w 1982 r. opublikowała *Poezje zebrane* Kazimiery Zawistowskiej[1], poszerzając znaną spuściznę poetki o utwory odnalezione dzięki prasowej kwerendzie. Badaczka opatrzyła je również solidnym komentarzem o charakterze zarówno historycznoliterackim, jak i edytorskim. W dwu ostatnich dekadach pojawiło się parę ważnych artykułów o poetce sytuujących ją w ramach nurtu młodopolskiego, ale także próbujących za pomocą nowych narzędzi badawczych ukazać niedostrzegane wcześniej aspekty jej twórczości.

Cel, jaki sobie postawiłam w pracy, wiąże się z całościowym opisem twórczości Zawistowskiej, łącznie z jej przekładami, które zyskały wysoką ocenę krytyków. Nie chodzi tu jednak o jakąś radykalną reinterpretację utworów poetki. Interesuje mnie raczej przywrócenie należnego jej miejsca w obrębie literatury Młodej Polski.

Kontekstem utworów autorki *Herodiady* chcę uczynić wybrane wiersze innych twórców, co pozwoli mi na porównanie sposobów wykorzystania charakterystycznych dla epoki motywów i tematów, umożliwiając jednocześnie rekonstrukcję świadomości kulturowej Zawistowskiej. Mówiąc o tej świadomości, mam na myśli cały zasób motywów i mitów kształtujących wyobraźnię artystów ostatnich dekad XIX w. Są one zakorzenione w Biblii, widzianej z jednej strony jako kanoniczny przekaz religijny, z drugiej jednak demitologizowanej, jak choćby w ujęciu Renana, w antyku traktowanym jako miejsce starcia ideału niewzruszonego piękna i harmonii z bardziej mrocznymi obrazami o archetypicznym potencjale, wreszcie w średniowieczu wpisanym w formułę uroczej baśniowości, postrzeganym jednak również przez pryzmat romantycznego uwielbienia dla tajemnicy, mistycznych podniet i wizyjności.

[1] L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości. (O poezji Kazimiery Zawistowskiej)*, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982.

Tę dualność czy nawet dychotomiczność poetyckiego obrazowania, którą ujawniają np. teksty poruszające tematykę biblijno-religijną, można też wskazać w zapisanych przez Zawistowską doświadczeniach egzystencjalnych. Ważna i inspirująca opozycja wiąże się z kategoriami: *soma* i *psyche*. Marian Stala uznał ją za najistotniejszą w ramach prowadzonego w końcu XIX w. w filozofii i nauce sporu o człowieka[2], otwiera ona bowiem pole dla innych charakterystycznych dla tej twórczości dualnych zestawień, takich jak: kobiecość – męskość, śmierć – życie (odrodzenie), cierpienie – ekstaza, świętość – grzech, siła – słabość. Z nimi też łączy się najważniejszy chyba młodopolski dylemat związany ze sposobem samorozumienia jednostki poszukującej więzi z pełnią Bytu, a jednocześnie odczuwającej dojmujące poczucie samotności[3]. Owych dualizmów, rozszczepień i kontrastów będę jednak szukać nie tylko w obrębie motywów tematycznych odnoszących się do sposobu rozumienia relacji między człowiekiem a światem, ale także na poziomie dokonywanych wyborów gatunkowych i kompozycyjnych.

1. Sylwetka twórcza Kazimiery Zawistowskiej

Twórczość Kazimiery Zawistowskiej była od momentu śmierci w 1902 r. czytana przez pryzmat jej biografii. Chodziło tu jednak nie tyle o zdarzenia potwierdzone, co o rozmaite spekulacje tworzące legendę młodej, pięknej, zdolnej, przedwcześnie zgasłej kobiety. Na ową legendę składało się nieszczęśliwe małżeństwo z „hreczkosiejem" z Podola, ciągłe wyjazdy (ucieczki?) z rodzinnej wsi do Lwowa i Krakowa, gdzie w środowisku młodopolskiej cyganerii mogła być adorowana i doceniona, jej domniemane romanse, wreszcie samobójcza śmierć, o której jeden z ówczesnych krytyków napisał nawet, że była faktem artystycznie logicznym, stanowiącym niedopowiedziany epilog jej poezji[4].

Taką wersję biografii Zawistowskiej utrwalił wśród badaczy literatury młodopolski poeta, tłumacz, krytyk literacki Stanisław Wyrzykowski w pamiętniku *Ver*

[2] M. Stala, *Pejzaż człowieka: młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
[3] Zob. W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999 (szczególnie rozdział: *Wyobraźnia religijna czy religia wyobraźni? Dylemat (nie tylko) młodopolski*).
[4] A. Cybulski, *Poezje K. Zawistowskiej*, „Krytyka" 1904, t. 1, s. 221–223.

sacrum. Poemat mojej młodości[5], w którym po latach rekonstruował portret kobiety neurotycznej, nierozumianej przez męża, szukającej prawdziwej miłości. Mimo że wszystkie owe „fakty", łącznie z domniemanym samobójstwem, są oparte na niezbyt wiarygodnych podstawach mitografizującego wspomnienia (przeczą im pisane tuż przed śmiercią pełne twórczych planów listy Zawistowskiej do Miriama[6], nie potwierdza notatka prasowa wydrukowana po jej śmierci w krakowskim „Czasie"[7] ani też pełen troski o spuściznę żony list Stanisława Jastrzębiec-Zawistowskiego do Zenona Przesmyckiego[8]), to weszły one do historii polskiej literatury na prawach wiarygodnej hipotezy. O pragnieniu śmierci pisał w artykule poświęconym Zawistowskiej Jan Marx[9] postrzegający ją jako „poetkę przeklętą". Również zdaniem Janusza Wasylkowskiego życie młodopolskiej autorki przeciął samobójczy strzał „prosto w serce"[10]. Niezależnie więc od tego, jak było naprawdę, tajemnica przedwczesnej śmierci naznaczyła recepcję twórczości „pięknej pani z Podola" piętnem niespełnienia, poczuciem bezsensu, ciemną symboliką.

Opracowania poezji Kazimiery Zawistowskiej z ostatnich dekad XX w. przybliżają czytelnikom szczegółową biografię tej młodopolskiej poetki[11], w niniejszej pracy więc nie będę powielać jej najbardziej oczywistego chronologicznego uporządkowania, choć jednocześnie interesować mnie będzie wspomniany wyżej, zmitologizowany wymiar dziejów życia odnoszony do tych przekazów, które usiłowały nałożyć na nie młodopolskie schematy wizerunku *femme fatale*. Równie ciekawa wydaje mi się także próba wyzwolenia z owych typowych dla epoki ograniczeń, zgodnie ze spostrzeżeniem Dariusza Trześniowskiego, który napisał, że w twórczości Kazimiery Zawistowskiej przemówiła „[k]obieta, przebudzona na początku dwudziestego wieku, odnajdująca swoją emocjonalną i somatyczną odrębność i przełamująca w słowach wyzwolonych z moralnego konwenansu tabu patriarchalnego świata"[12]. Właśnie w taki

---

[5] S. Wyrzykowski, *Ver sacrum. Poemat mojej młodości*, rękopis ss. 281, maszynopis ss. 177 w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (sygn. 8148, 8149).
[6] Listy z 23 I 1902 r. i 13 XI 1901 r., Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. 2865.
[7] *Nekrologia*, „Czas" 1902 r., nr 49 (28 II), s. 3, http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=39304&tab=3 [dostęp: 21.10.2021].
[8] List z 29 III 1902 r., Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. 2865.
[9] J. Marx, *Kazimiera Zawistowska (1870–1902)*, [w:] tenże, *Młoda Polska. J. Kasprowicz, K. Przerwa-Tetmajer, K. Zawistowska, T. Miciński, B. Leśmian, L. Staff*, Warszawa 1997.
[10] J. Wasylkowski, *Przedmowa*, [w:] K. Zawistowska, *Krzyk oszalałego serca. Erotyki*, Warszawa 2004, s. 5.
[11] Zob. A. Baranowska, *„W noc ciemną pójdę" (Kazimiera Zawistowska)*, [w:] taż, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981; L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt.
[12] D. Trześniowski, *To czuję „ja", to czuje „moje ciało". O poezji Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Gender: wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, pod red. E. Durys i E. Ostrowskiej, Kraków 2005, s. 110.

sposób chciałabym również spojrzeć na biografię Zawistowskiej – przez pryzmat zmian kulturowych zachodzących w patriarchalnym świecie przełomu XIX i XX w. W sposób szczególny pragnę podkreślić wpływ tych mężczyzn, którzy odegrali istotną rolę w życiu młodopolskiej poetki: Henryka Jasieńskiego, Stanisława Zawistowskiego, Zenona Przesmyckiego, Kazimierza Przerwy-Tetmajera oraz (najmocniej chyba ingerującego w jej pośmiertny wizerunek) Stanisława Wyrzykowskiego.

Na przestrzeni wieków kobiety były słabo obecne w roli twórczyń tzw. wielkiej sztuki. Przyczyn tego możemy się doszukiwać w oddziaływaniu stereotypów kultury patriarchalnej, która wyznaczała im miejsce w prywatnej przestrzeni domowej. Od połowy XIX w. przedstawicielki płci pięknej wyraźnie jednak zintensyfikowały swoją obecność w publicznym dyskursie, pisząc powieści, eseje, wiersze, rozprawy filozoficzne i społeczne, artykuły w czasopismach. Oczywiście twórczością literacką zajmowały się już znacznie wcześniej, jednak miała ona charakter ograniczony do wąskich kręgów odbiorców (a właściwie odbiorczyń) i skupiona była głównie na przekazywaniu w tradycyjnej formie utrwalonych norm i stereotypów obyczajowych. Powstałym wcześniej dziełom literackim brakowało więc czynnika podstawowego – powszechnego kręgu odbiorców i powszechnej akceptacji kobiet jako autorek[13]. Właśnie takie tradycyjne przekonania wyniosła z domu rodzinnego Kazimiera Zawistowska. Jej ojciec – Henryk Jasieński – zubożały właściciel ziemski, patriota i publicysta[14] – w 1880 r. wydał książkę zatytułowaną *Kobieta XIX stulecia*. O powinnościach przedstawicielek płci pięknej pisał tam następująco:

> […] organizm kobiecy mając o kilka bardzo ważnych, że tak rzekniemy esencjonalnych organów więcej, a o kilka mniej, nie może być równym organizmowi męskiemu, który znów ma kilka innych organów więcej, a kilka innych mniej. […] Właściwością bowiem, fizjologicznie uzasadnioną jest u kobiet w walce z rodzajem męskim broń dana od przyrody a tą jest: kształt i formy ciała. […] dopełnienie obowiązku macierzyńskiego, wydanie na świat i oddanie światu skarbu najdroższego — zwalczy u kobiety wszelką zachciankę konkurowania z mężczyzną o stanowisko zawodowe, które acz chleb codzienny niesie w ofierze, jednak w wartości moralnej stoi o wiele niżej jak dopełnienie obowiązku, prawem przyrody nałożonego […][15].

Krytycznie więc wypowiadał się na temat aktywności zawodowej kobiet, zwracając uwagę na szereg niebezpieczeństw związanych z „chorobliwym romantyzmem”, rozczytywaniem się niewiast w romansach kreujących mężczyznę idealnego. Wyrażał nadzieję na to, że przyszłe pokolenia „pozytywniejszą pójdą drogą, a

---

[13] Zob. G. Szelągowska, *Kobieta – medium i kreatorka kultury*, [w:] *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, Warszawa 1996, t. IV, s. 13–16.
[14] Zob. A. Baranowska, *„W noc ciemną pójdę”*, s. 45.
[15] H. Jasieński, *Kobieta XIX stulecia. Studium ekonomiczno-społeczne*, Lwów 1880, s. 22–27.

wziąwszy sobie za, hasło pracę, wiedzę i oszczędność, odczują prawdę społeczną, iż obowiązek idzie przed uczuciem”[16]. Zatem związek małżeński był dla niego nie zwieńczeniem miłości, ale powinnością kobiety, której podstawowym życiowym zadaniem winno być wydanie na świat potomstwa. Henryk Jasieński za „najwznioślejszy ideał kobiety” uważał Maryję (która po latach stała się liryczną bohaterką cyklu *Pieśni nad Pieśniami* Kazimiery Zawistowskiej). Analizując historię kultury i literatury, podkreślał, że model idealnej przedstawicielki płci pięknej XIX w. streszcza się w postaci Zosi – bohaterki *Pana Tadeusza*:

Zosia Mickiewicza nie jest wcale błędną marzycielką, nie buja po obłokach, nie pragnie być heroiną, i nie trwoni czasu bezużytecznie. Jako córka dygnitarza, jako panna z domu zamożnego i wielce posażna, obdarzona pięknością i świeżością wieku młodego, kształci się w przedmiotach płci jej właściwych […]. Ta sama Zosia spędziwszy poranek przy fortepianie i na czytaniu książek, przygotowawszy sobie strój do zmiany, zajmuje się hodowaniem kur, kaczek i indyków, pilnuje ogrodu warzywnego, karmi i kształci dzieciaki wiejskie […]. W tej kreacji podał nam Mickiewicz całą filozofię życia kobiecego, zasady wychowania, i wskazał życiowy cel niewiast[17].

Jak wiadomo, Kazimiera Zawistowska założyła rodzinę i urodziła trójkę dzieci. Nasuwa się jednak pytanie, czy zmarły w 1895 r. ojciec uznałby, że jego córka wypełniła wszystkie ciążące na niej, jako na kobiecie, powinności? Na podstawie tekstów Zawistowskiej możemy bowiem przypuszczać, że jej ideały i marzenia odległe były od tych, które bohaterce Mickiewicza przypisywał Jasieński, daleko jej było do Zosi Horeszkówny.

Stanisław Wyrzykowski następująco przedstawiał rozdźwięk między tęsknotami młodej kobiety a prozą życia, w której utknęła. W swoim pamiętniku wspominał rozmowę z przyjacielem – Józefem Jasieńskim – bratem Kazimiery:

[…] w samym przededniu ruiny majątkowej zdążyła zrobić świetną partię, wychodząc za mąż za bogatego szlachcica z Podola. Miał on być gospodarzem prostodusznym, ciasnogłowym dziedzicem, który trzymał ją jak rajskiego ptaka w klatce, ale ogromnie skąpił grosza na częstsze z tej klatki wyloty. Pożycie ich podobno było bardzo przykładne. […] Z większym zaciekawieniem wysłuchałem, że jeżeli nie złamała całkiem, to przynajmniej nadłamała ją nieszczęśliwa miłość i że wyszła za mąż bez miłości[18].

Jeśli wierzyć wyznaniom autora *Ver sacrum*, młodopolska poetka żyła z ciągłym kompleksem prowincji, niepewna swoich zdolności, cierpiąca z powodu intelektualnego osamotnienia w domowym środowisku. Wyrzykowski ukazywał bowiem Stanisława Jastrzębiec-Zawistowskiego jako „hreczkosieja”, człowieka niechętnego literackim

[16] Tamże, s. 113.
[17] Tamże, s. 142–143. H. Jasieński pisał również: „Kobieta nie jest sfinksem – nie jest istotą nieodgadniętą – nie jest aniołem złożonym z mgły i barw tęczowych, kobieta naszego społeczeństwa jest człowiekiem nieurobionym, dzieckiem źle wychowanym, niedokształconym, o chorobliwej wyobraźni, o nieznacznej produkcji ekonomicznej, zajmująca jednak w towarzystwie wyższe stanowisko jak mężczyzna” […]. Tamże, s. 133.
[18] S. Wyrzykowski, dz. cyt., s. 6.

zapędom żony. Przeczy temu jednak list, który mąż poetki wysłał wraz z pośmiertną klepsydrą do Miriama. Zawierał on prośbę o opatrzenie przedmową tomiku przygotowanego do druku. Forma i treść listu sugerują, że jego nadawcą jest człowiek kulturalny, popierający twórczość żony i troszczący się o jej losy:

> Ś. p. żona moja pozostawiła w rękopisie tom poezji oryginalnych i tłumaczonych. Zaledwie niewielka część z nich była drukowana. Ś. p. żona moja sama miała zająć się wydaniem tej książki. Wspominała przy tym wielokrotnie, że zwróci się do Szanownego Pana z prośbą o napisanie przedmowy. Niespodziewana śmierć nie pozwoliła jej na urzeczywistnienie tego zamiaru. Tom jej poezji wyjdzie obecnie niebawem w Krakowie (prawdopodobnie u Friedleina), ja zaś pragnę spełnić jej dawne życzenie zwracam się do Szanownego Pana z prośbą o zaopatrzenie książki w kilka słów przedmowy. […] Raz jeszcze dziękuję Szanownemu Panu serdecznie za uznanie dla talentu ś. p. mojej żony[19].

Negatywną opinię Wyrzykowskiego możemy tłumaczyć tym, że traktował on męża Zawistowskiej jako konkurenta o względy „pięknej pani z Podola". Z cytowanego tekstu dowiadujemy się także, jak istotną rolę w biografii poetki odegrał Miriam. Był dla niej autorytetem – w liście z 23 stycznia 1902 r. zwraca się do niego: „Szanowny Panie Mentorze". Bardzo liczyła się z jego zdaniem, przesyłała mu do recenzji tłumaczenia oraz teksty autorskie, a także radziła się w kwestii rozwoju kariery literackiej:

> Na zakończenie mam jedną prośbę. Brat mój mnie namawia, aby teraz już wysłać tomik moich wierszy i przekładów – pan zna większość […] mnie się wydaje, że to jeszcze za wcześnie, w ogóle czy nie lepiej ograniczyć się do przekładów, które teraz całkiem zaniechałam, jak pisać słabiutkie a oryginalne rzeczy[20].

Już wcześniej prosiła go o sugestie dotyczące wyboru tekstów do pracy translatorskiej: „jakich autorów i jakie dzieła chciałby pan me przetłumaczenie na <<Chimerę>>?" – pytała w liście z 13 listopada 1901 r.[21] Oczywiście miało to istotny wpływ na jej twórczość, co podkreślała Anna Reykowska:

> Zasadnicza część tematyki uprawianej przez Zawistowską, skłonność do hieratycznego tonu w objawianiu wewnętrznych uczuć, parnasistowska troska o dosłowność i klarowność wyrazu oraz o doskonałość warsztatu – są to wszystko cechy, które pozwalają traktować twórczość poetki w pewnej mierze jako realizację artystycznych ambicji „Chimery". Nie jest przypadkiem, że Miriam, naczelny redaktor tego pisma, cenił bardzo wysoko Zawistowską […][22].

Kto wie, może gdyby nie zachęty ze strony Miriama i troska wdowca o wydanie spuścizny żony, utwory rozproszone w czasopismach nigdy nie ukazałby się w formie tomu poetyckiego. Przypomnijmy, że „piękna pani z Podola" niechętnie drukowała swoje teksty. Być może ten brak pewności siebie w działalności artystycznej jest nieświadomym

---

[19] List z 29 III 1902 r., Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. 2865. Zob. też L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 8.
[20] List z 23 I 1902 r., Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. 2865.
[21] List z 13 XI 1901 r., Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. 2865.
[22] A. Reykowska, *Kazimiera Zawistowska (1870-1902)*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza, M. Puchalskiej, Warszawa 1968, s. 753.

odbiciem poglądów ojca, który krytycznie wypowiadał się na temat pozadomowej aktywności kobiet.

Istotny wpływ na twórczość poetycką Kazimiery Zawistowskiej, a według biograficznej legendy również na jej życie, miał także Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Stanisław Wyrzykowski wspomina o romansie tej pary, o jej niezwykłym porozumieniu dostrzegalnym nie tylko na gruncie artystycznym: „Mówili do siebie ustami, a całowali się oczami" – czytamy w jego pamiętniku[23]. Autor *Ver sacrum* posądzał ich nawet o nieślubne dziecko. Wieść o tym, że najmłodszy syn Zawistowskiej otrzymał imię Kazimierz, skomentował następującymi słowami:

> Wzdrygnąłem się. Przecież Przerwa ma na imię Kazimierz! Co za bezwstyd pod mężowskim dachem dać dziecku imię nieprawego rodzica![24]

Oparta na tej podstawie sugestia, podobno zakochanego w utalentowanej Podolance, lecz nieszczędzącego jej obraźliwych insynuacji mężczyzny, prowadzi nas ku małżeńskiej niewierności i pozamałżeńskiemu dziecku. Wątłe są i inne poszlaki owego romansu, o którym miałaby świadczyć również wystylizowana w duchu epoki fotografia ofiarowana przez Tetmajera poetce, opatrzona następującą dedykacją:

> Na początku była ironia
> Anioł śmierci
> Zakopane 1897
> Pani Kazimierze Zawistowskiej z prośbą o pamięć
> Kazimierz Tetmajer[25].

Wreszcie w korespondencji autora *Końca wieku XIX* zachowała się karteczka od Kazimiery Zawistowskiej, na której widniał zapis:

> Pojutrze odjeżdżam, jutro mam dzień cały fatalnie zajęty, niech więc serdeczny i bardzo kochany wieszcz poświęci mi dziś wieczorem godzinkę czasu […] Niech się Pan miły i serdeczny nie gniewa, że go nudzę, ale najpierw to z wielkiej sympatii, a potem po raz nieodwołalnie ostatni. Do widzenia. Kazimiera Zawistowska[26].

Oczywiście, pozamałżeńskiej przygody nie da się tu wykluczyć. Istotniejsza jednak niż prawda jest sama konieczność romansu w ramach mód epoki w zgodzie z przekazem współczesnych o tłumie wielbicieli Zawistowskiej. Czy, zgodnie z tym przekazem, poetka z Supranówki mogła bowiem pozostać obojętna wobec „księcia młodopolskich poetów"? Trzeba tu zresztą przyznać, że owa historia miłosna wykroczyła poza opowieści plotkarzy i stała się również współcześnie elementem twórczej biografii autorki *Herodiady*. M.in. Jan Marx, opierając się na słowach Wyrzykowskiego, pisał, że

---

[23] S. Wyrzykowski, dz. cyt., s. 11.
[24] Tamże, s. 148.
[25] Cyt. za: L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 41. Zob.: J. Marx, dz. cyt., s. 428.
[26] Cyt. za: tamże. Zob. Biblioteka PAN w Krakowie, sygn. 4663.

Tetmajer ostentacyjnie adorował Zawistowską we Lwowie. Badacz dostrzegał też podobieństwo ich natur – oboje poszukiwali rozkoszy, a w swojej poezji nie stronili od śmiałych opisów aktów miłosnych. Zdaniem Marxa:

Wystarczy wziąć do ręki wiersze Tetmajera i Zawistowskiej, aby nie mieć wątpliwości, że oboje psychicznie byli niemal stworzeni dla siebie. Tetmajera cechowała frenetyczna miłość kobiety, apoteoza, ubóstwienie, niemal pogański kult kobiecego ciała i chęć posiadania wszystkiego, co kobiece. […] Nie było w Polsce ani przedtem, ani potem poety, który umiałby tak sugestywnie pokazać kobietę w jej uroku czysto fizycznym. […] Dalekie, ale silne echa Tetmajerowych zaklęć miłosnych i aktów strzelistych brzmiały w erotykach Zawistowskiej pisanych w Supranówce na Podolu. Poetka powtarzała w swoich wierszach nieznacznie tylko odmienione słowa z wierszy Tetmajera, odwracając jedynie ich adres i umieszczając w dramatyczniejszym kontekście[27].

Odnalezione przez badacza tematyczno-stylistyczne podobieństwa, niezależnie od ich wartości dowodowej w odniesieniu do romansu, wskazują na grę literacką prowadzoną przez Zawistowską, a także dowodzą chęci wykroczenia poza dotychczasowe konwencje kobiecej liryki. Do nawiązań, o których wspomniał Marx, można dorzucić i inne przykłady: aktywność erotyczna pramatki w utworze zatytułowanym *Ewa* (1903) może być traktowana jako poetycka odpowiedź na wiersz Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Lubię, kiedy kobieta* (1898). Badacze twórczości poetki często podkreślają, że jej utwory wyróżniają się na tle tekstów reprezentantek Młodej Polski m.in. śmiałością w eksponowaniu fizycznych aspektów aktu miłosnego. Marx nie miał wątpliwości, że jest to konsekwencja wpływu twórczości poetyckiej Tetmajera. Zaznaczmy tu jednak, że przełom XIX i XX w. jest czasem radykalnych przeobrażeń sposobu postrzegania tej sfery ludzkiego życia, czego potwierdzenie stanowi fakt, że w medycynie europejskiej pojawia się nowa dziedzina nauki – seksuologia. Za jej początek uznaje się rok 1886 – wydanie *Psychopathii sexulais* Richarda von Krafft-Ebinga. Hiszpański endokrynolog Gregorio Maranon Y Posadillo jako pierwszy głosił, że macierzyństwo nie kłóci się z rozwojem intelektualnym kobiet. W ten sposób zakwestionowano mit o umysłowej niższości kobiet względem mężczyzn. Ponadto w publikacjach z końca XIX w. kobiecy orgazm zaczęto postrzegać jako fizjologiczne zjawisko wspomagające zapłodnienie. Impulsy z kręgu zainteresowań medycznych miały swoje odbicie także w literaturze[28].

Podkreślmy, że najistotniejszy wpływ na recepcję twórczości Zawistowskiej miał Stanisław Wyrzykowski. Biorąc pod uwagę dystans czasowy, z jakiego spisywał swoje

---

[27] J. Marx, dz. cyt., s. 428–432.

[28] Zob. M. Leśniewski, *Narodziny seksuologii – zarys stanu wiedzy lekarskiej o seksualności człowieka na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Kobieta i małżeństwo. Społeczno–kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, Warszawa 2004, t. VIII, s. 55–60.

wspomnienia i ich subiektywizm, trudno traktować je jako wiarygodne źródło informacji na temat młodopolskiej poetki. Bez wątpienia jednak w istotny sposób wpłynęły one na postrzeganie twórczości Zawistowskiej przez pryzmat tej wykreowanej biografii. Jak bowiem pisała Agnieszka Baranowska:

> Literatura tego okresu wydaje się szczególnie silnie związana z życiem jej twórców, z ich biografiami. Czyta się ją inaczej, jeśli zna się konkretne warunki, w jakich powstawała: kto ją pisał, gdzie, w jakim środowisku rodzinnym. […] Młodopolski poeta miał swoją biografię, ale powinien mieć jeszcze legendę[29].

Właśnie taką młodopolską legendę poetki przeklętej stworzył Wyrzykowski. Śmierć Zawistowskiej w młodym wieku, w dodatku w niejasnych okolicznościach, stanowiła dogodne okoliczności do wykreowania opowieści o – jak ją określił Marx – „podolskiej siostrze duchowej Dagny Przybyszewskiej", „egerii ówczesnej bohemy krakowskiej"[30]. W *Ver sacrum* Wyrzykowski przedstawia się jako mentor młodopolskiej poetki. To on miał jej podpowiadać wartościowe teksty literackie, przybliżać twórczość Baudelaire'a i Verlaine'a, a także objaśniać poezję starożytną. W pewnym sensie brał na siebie zasługę za uznanie, jakie zdobywała twórczość Zawistowskiej w ówczesnych kręgach artystycznych. Przy tym wszystkim czuł, że jest adresatem *Herodiady*, a przez to wielką miłością jej autorki, choć nigdy nie było im dane być razem. Jak czytamy w pamiętniku Wyrzykowskiego, o śmierci „pięknej pani z Podola" dowiedział się z następującej wiadomości wysłanej przez jej brata:

> Kazia nie żyje. Zmarła nagle dziś rano. Zwłoki będą przewiezione do Kurhanówki, gdzie pogrzeb odbędzie się pojutrze o 11-tej przed południem. Przyjedź, bo prosiła o tym przed śmiercią[31].

Przywoływał w nim też słowa kobiety spotkanej w Krakowie, która także nie mogąc pogodzić się z przedwczesną śmiercią Zawistowskiej, mówiła:

> Taka młoda, śliczna pani! Zawsze miała dobre słowo dla starszych, a cukierki dla dzieci. Przyjechała do pana doktora, swego brata. I stało się nieszczęście. Jeszcze leżąc na łóżku, nieostrożnie zaczęła bawić się rewolwerem, który wzięła z biurka. Z rewolweru puściło. Kula trafiła ją w serce czy też koło niego. Długo męczyła się biedna. Jeszcze doczekała się księdza z Panem Bogiem. Szkoda jej, wielka szkoda![32]

Stanisław Wyrzykowski tę śmierć niedwuznacznie nazywa samobójstwem i w zakończeniu pamiętnika cytuje fragment utworu poetki *Tak być musiało*, przedstawiając go jako list od umarłej, przekazany mu w czasie pogrzebu przez jej brata. Takie zakończenie *Ver sacrum* wzmacnia budowaną sukcesywnie przez Wyrzykowskiego legendę o romansie, który zakończył się tragicznie[33]. Mieszkańcy Krakowa w

---

[29] A Baranowska, *Wstęp. Winny był Schopenhauer*, [w:] taż, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981, s. 11.
[30] J. Marx, dz. cyt., s. 427.
[31] S. Wyrzykowski, dz. cyt., s. 170.
[32] Tamże, s. 171.
[33] L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 10.

wieczornym wydaniu „Czasu” z 28 lutego 1902 r. (nr 49) mogli jednak poznać inną wersję: „W Krakowie zmarła po krótkiej chorobie na atak sercowy Kazimiera z Jasieńskich Zawistowska, żona właściciela dóbr w Galicji Wschodniej”[34]. Z notatki tej nie dowiadujemy się, że była poetką ani też, że ukończyła zaledwie 32 lata. Niewielu czytelników spoza kręgu artystycznego zwróciło uwagę na tak sformułowany nekrolog. Zwyciężyła legenda i to ona zadecydowała o kształcie biografii artystycznej autorki z Supranówki.

2. Literatura kobiet

Analizując twórczość Kazimiery Zawistowskiej, warto zadać sobie pytanie o to, czy płeć jest istotną kategorią w procesie tworzenia i lektury dzieła literackiego. Już na początku tych rozważań chcę zwrócić uwagę, że samo określenie „poezja kobieca” od dawna budzi kontrowersje.

W drugiej połowie XIX w., a więc wtedy, gdy do głosu zaczynają dochodzić m.in. Maryla Wolska, Bronisława Ostrowska, Zofia Trzeszczkowska, Maria Komornicka i właśnie Kazimiera Zawistowska, określenie twórczości mianem „kobiecej” z męskiej perspektywy miało charakter wyraźnie wartościujący. Pisanie jak kobieta oznaczało w tym czasie „natrętne wykraczanie poza literaturę i estetykę”[35]. O twórczości kobiet mówiono w odniesieniu do uniwersalnego wzoru twórczości męskiej:

> Działa tu (odkryte przez dekonstrukcję) prawo, powszechne w praktyce interpretacyjnej, że opozycja binarna męski-żeński służy uznaniu jednej ze stron — męskiej — za ważniejszą i wartościowszą[36].

Ambiwalentny opis kobiecości odnajdujemy w twórczości Baudelaire’a, Schopenhauera, Nietzschego, Ibsena, Strindberga, Weiningera, Möbiusa, Kasprowicza i Przybyszewskiego. Również mniej radykalni pod tym względem mizogini, tacy jak Żuławski, podkreślali siłę *femme fatale*. Nie zaskakuje więc fakt, że początkowo mamy do czynienia również z mizoginistyczną recepcją twórczości poetek Młodej Polski. Debiut poetycki w zdominowanym przez mężczyzn świecie literatury nie był łatwy. Właśnie dlatego zdarzało się, że młodopolskie autorki stosowały męskie formy

[34] *Nekrologia*, „Czas” 1902 r., nr 49 (28 II), s. 3.
[35] K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, 3–4, s. 88.
[36] Tamże, s. 94.

gramatyczne (Zofia Trzeszczkowska, Maria Komornicka), a także chętnie posługiwały się męskimi pseudonimami, m.in: Adam M-ski (Zofia Trzeszczkowska), Piotr Włast (Maria Komornicka), Iwo Płomieńczyk (Maryla Wolska), Józef Maskoff (Gabriela Zapolska)[37].

W opozycji do tych patriarchalnych poglądów pojawiały się idee równouprawnienia społecznego:

> […] kobiety po raz pierwszy głośno wyraziły swoje *veto* w stosunku do męskich autorytetów, patriarchalnej tradycji, religijnych dogmatów i społecznych przesądów. Zmianom tym towarzyszyła nieodwracalna ewolucja w procesie myślenia, samoidentyfikacji, poczucia własnej wartości, dążenia do bycia „sobą" i samostanowienia. Ważną rolę w kobiecej ewolucji dokonującej się w przestrzeni psychicznej, kulturowej i społecznej odegrała swobodna ekspresja twórcza pisarek[38].

Wraz z poszerzaniem ruchów sufrażystowskich oraz ze wzrostem pozytywnego zainteresowania „fenomenem kobiecości" wzrasta liczba kobiet piszących. Uwagę na to zjawisko zwraca wielu badaczy literatury, wśród nich także Dariusz Trześniowski, według którego o ile emancypacja pozytywistyczna domagała się przede wszystkim prawa do wykształcenia i pracy, o tyle modernizm wyzwalał kobietę jako świadomy podmiot kultury. Współczesny badacz podkreśla nawet, że emancypacja przełomu XIX i XX w. nabrała „znaków kulturowej rewolty", ponieważ nigdy dotąd w literaturze nie pojawiło się tak wiele kobiet gotowych pisać o sobie. Wyliczając m.in.: Bronisławę Ostrowską, Kazimierę Zawistowską, Marię Komornicką, Marylę Wolską, Zofię Trzeszczkowską, Marię Grossek-Korycką, Marcelinę Kulikowska i Annę Zahorską, uznaje on ich literacki głos za przejaw psychologicznej autoanalizy, odpowiedź na modernistyczne hasło „szczerości". Wczesne utwory młodopolskich autorek stanowią – jak dalej pisze ich interpretator – swoisty rodzaj pamiętnika ciała nieuświadomionego, które, wbrew konwenansom, manifestuje swoją obecność i swoje oczekiwania. Istotny wpływ na to miało poszerzenie zasobu lektur, które czytały coraz lepiej wykształcone poetki modernizmu. Ich wiersze miłosne ujawniają już inspiracje nie tylko twórczością romantyków, Asnyka czy Konopnickiej, ale także odwołują się do obcych wzorców. Trześniowski mianem „odkrycia pokoleniowego" określił lekturę twórczości Emila Zoli, a także Charlesa Baudelaire'a, którego tłumaczyły Trzeszczkowska, Zawistowska i Ostrowska[39]. Poetki doby modernizmu były zafascynowane śmiałą liryką miłosną

---

[37] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina*, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6, s. 38.

[38] B. Steligowska, *„Modernizm kobiecy" w literaturach słowiańskich (na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar)*, Siedlce 2015, s. 7.

[39] D. Trześniowski, *Doświadczenie kobiecości w tekstach młodopolskich poetek*, „Etnolingwistyka" 2006, nr 18, s. 329–331.

francuskiego symbolisty, który – jak sam mawiał – lubił „woń kobiety”[40]. Ten wielki patron poetycki Młodej Polski niewątpliwie ośmielał wyobraźnię twórczyń przełomu wieków. Śmiałe epatowanie erotyzmem pozostawało w opozycji do liryki miłosnej epoki wcześniejszej. Omawiany ekshibicjonizm emocjonalny poetek Młodej Polski prowadził do eksponowania wartości odmiennych niż twórczość w czasach pozytywizmu[41].

Jedną z konsekwencji tej ekspansji kobiet pretendujących do ról przypisywanych wcześniej głównie mężczyznom stała się zmiana literackiego języka, który był przez tych ostatnich wykorzystywany do opisu przedstawicielek płci pięknej. Pod koniec XIX wieku – pisze Hutnikiewicz – rozpoczęło się demonizowanie erotyzmu, budowanie ponurego systemu „metafizyki” miłosnej. Utrwalony w tradycji literackiej wizerunek heroiny romansowej, otoczonej aurą poezji, kreowanej na wzór anioła, został poszerzony o obraz kobiety chłodnej, demonicznej, bezwzględnej, uzbrojonej w akcesoria sztucznej piękności, napiętnowanej zepsuciem cywilizacyjnym. Za przykład tego rodzaju niejednoznaczności kobiecego portretu została uznana:

> imaginacyjna bohaterka *Kwiatów zła* Baudelaire’a, [która] stała się adresatką sprzecznych i wykluczających się uczuć i uniesień; była bóstwem, przedmiotem zachwytu i bałwochwalczej adoracji, ale zarazem źródłem lęku i przyczyną cierpienia. Znamienny rys mizoginizmu, niechęci i nienawiści do kobiety jako reprezentującej – wobec świata wartości stworzonego przez mężczyzn – siły destrukcji i rozkładu, ślepych, animalnych potęg natury, przenikał całą twórczość epoki […][42].

Lekceważenie kobiecego wymiaru twórczości było zresztą typowe nie tylko np. dla modernistycznych krytyków, ale i dla późniejszych faz badań literaturoznawczych. Według przywoływanego już Jana Zygmunta Jakubowskiego kategoria płci nie powinna być uwzględniana w przypadku odbioru poezji:

> klasyfikacja twórców wedle płci jest zabiegiem o bardzo wątpliwej wartości. Gotów ktoś zauważyć – i chyba słusznie – że o poezji należy mówić raczej bez przymiotników. (Bo jeśli jest zła, to w ogóle nie jest poezją i żadne określenie specyfikujące płeć nie ma znaczenia)[43].

Warto jednak wspomnieć, że publikacja Jakubowskiego ukazała się w 1963 r., a więc ponad pół wieku temu. Poglądy współczesnych badaczek i badaczy literatury są już o wiele bardziej pluralistyczne. Choć nadal nie brakuje głosów, że określenia specyfikujące płeć nie mają w kwestii twórczości żadnego znaczenia[44], to pod

---

[40] Tamże.
[41] J. Z. Jakubowski, *Wstęp*, [w:] tenże, *Poetki Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 7–8.
[42] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2012, s. 43.
[43] J. Z. Jakubowski, dz. cyt., s. 5.
[44] Np. w antologii szkiców feministycznych z roku 2001 pojawia się tekst Haliny Filipowicz pod znamiennym tytułem *Przeciw „literaturze kobiecej”*, w którym autorka krytycznie ocenia polski dyskurs feministyczny i postuluje przekroczenie przez niego „zaklętego kręgu kobiecości, w którym kobiety-badaczki zajmują się twórczością kobiet-pisarek”. H. Filipowicz, *Przeciw „literaturze kobiecej”*, [w:]

niewątpliwym wpływem zachodniej myśli feministycznej – począwszy od artykułów publikowanych w latach 90. na łamach „Tekstów Drugich”[45], przez kolejne prace wykorzystujące narzędzia krytyki feministycznej do opisu twórczości kobiet, coraz donośniej wybrzmiewają wypowiedzi wskazujące na powiązanie kształtu utworu z płcią jego autora[46].

Dariusz Trześniowski w cytowanym już artykule pisze, że doświadczenie kobiecości układa się w kilka kategorii przeżyć egzystencjalnych, które są dostępne wyłącznie kobietom lub też odbierane w inny, kobiecy sposób. Ponadto deklaruje:

> Siłą rzeczy, stojąc na zewnątrz kobiecego doświadczenia, spróbuję sformułować (ostrożną) diagnozę kobiecej odmienności w postrzeganiu rzeczywistości, natury człowieka, może także transcendencji[47].

Autor tekstu zaznacza w ten sposób, że postrzeganie rzeczywistości może być odmienne w przypadku kobiet i mężczyzn, co wpływa także na literaturę. Dla Joanny Bator fundamentalnym znakiem społecznych uwarunkowań tożsamości płciowej jest język[48]. Istotę literatury kobiecej w jednym z wywiadów przybliżyła Marguerite Duras, którą w swojej publikacji zatytułowanej: *Tłumione, wyparte, ciemne: przekład i ciało* cytuje Tomasz Bilczewski:

> […] ‘literatura kobieca’ jest ograniczonym, tłumaczonym pisaniem… tłumaczonym z mroku, z ciemności. Kobiety tkwiły w niej przez stulecia. Nie znają siebie. A jeśli znają, to słabo. Kiedy kobiety piszą, tłumaczą tę ciemność… Mężczyźni nie tłumaczą. Zaczynają od teoretycznego projektu, który jest już umiejscowiony, uprzednio wypracowany. Pisarstwo kobiet jest prawdziwym tłumaczeniem z nieznanego, jest raczej jakąś nową formą komunikacji niż wcześniej ukształtowanym językiem[49].

Z przytoczonej wypowiedzi wynika, że język literatury kobiecej ukształtował się stosunkowo niedawno i znacznie różni się od wypracowanego przez wieki języka mężczyzn. Czytamy o tym również w przywołanej w tym samym artykule wypowiedzi Hélène Cixoux[50].

Rozbieżności te akcentuje również współczesna literaturoznawczyni i tłumaczka – Magda Heydel, która skupia się na różnicach w przekładach tekstów dokonywanych

---

Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców, pod red. A. Nasiłowskiej, Warszawa 2001, s. 232.

[45] Choćby przywołane wyżej prace K. Kłosińskiej *Kobieta autorka* oraz M. Podrazy-Kwiatkowskiej *Młodopolska femina.*

[46] Np. K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999; E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.

[47] D. Trześniowski, *Doświadczenie kobiecości…*, s. 330.

[48] J. Bator, *Simone de Beauvoir i powracające fetysze kobiecości*, [w:] taż, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza,* Gdańsk 2001, s. 124–136.

[49] T. Bilczewski, *Tłumione, wyparte, ciemne: przekład i ciało,* [w:] *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, pod red. H. Gosk, B. Karwowskiej, Warszawa 2008, s. 66–67.

[50] „Kobiety muszą pisać poprzez swoje ciała, muszą wytworzyć swój niewzruszony język, zdolny do rozbicia podziałów, klas i retoryki, regulacji i kodów”. Tamże, s. 67.

przez przedstawicieli obu płci[51]. Ten aspekt kobiecości i męskości ujawniany w pracy translacyjnej wydał mi się na tyle interesujący, że poświęciłam mu uwagę w rozdziale dotyczącym przekładów Kazimiery Zawistowskiej.

Jeśli część badaczek i badaczy literatury jednoznacznie wskazuje na istnienie odmienności języka kobiet i mężczyzn, a co za tym idzie, niejednakowego postrzegania przez nich rzeczywistości, to inna grupa literaturoznawców skupia uwagę nie tyle na jakichkolwiek esencjonalnych różnicach dotyczących samej twórczości, co na różnych sposobach jej recepcji w wypadku tekstów kobiecych i męskich. W ten sposób, jeśli nawet uznają oni, że to nie płeć autorki/autora decyduje o specyfice utworu, to dostrzegają, iż narzuca ona określone oczekiwania wobec dzieła i sposoby jego oceny. Jak bowiem pisała Krystyna Kłosińska:

> Pojęcie „literatury kobiecej" jest jednak opisowe tylko z pozoru. Ma charakter wartościujący, a duży kwantyfikator służy uzasadnieniu i wyeksponowaniu oceny ujemnej. Tekst ma swoje „kobiece" właściwości, ale jako negatywne odwrócenie tekstu męskiego. Nietrudno z tego rewersu naszkicować cechy tekstu „kobiecego", a nawet figurę kobiecego ciała. […] Powszechna jest praktyka krytyków, którzy, by podkreślić pozytywne strony twórczości jakiejś pisarki, najpierw niewinnie określają jej pozycję wśród sióstr–autorek: „pierwszej z kobiet", „jedynej wśród kobiet", a następnie wiodą ją poza obszar literatury kobiecej[52].

3. Recepcja twórczości Kazimiery Zawistowskiej

Uwzględnienie kategorii płci w badaniach nad literaturą Młodej Polski, pozwala dostrzec to, jak aktywne stały się w tym czasie kobiety-autorki. Ich obecność w sposób szczególny zaznaczyła się w poezji. Tadeusz Boy-Żeleński pisał, że udział kobiet w ruchu Młodej Polski był tak znamienny, że nie podobna go pominąć. Dostrzegł on też powiązanie procesu twórczej emancypacji przedstawicielek płci pięknej z szerszymi tendencjami charakterystycznymi dla świata zachodniego[53]. Również współczesna badaczka Grażyna Szelągowska zauważyła, że pisarki, malarki i rzeźbiarki tego czasu nie chcą już być ograniczane do getta tzw. twórczości kobiecej. Wyedukowane kobiety tworzyły zupełnie nowe jakości – jak prowadząca awangardowy salon w Paryżu Gertruda Stein czy twórczyni nowych konwencji w tańcu – Isadora Duncan[54]. W liryce

[51] M. Heydel, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie" 2009, nr 6, s. 21–33.
[52] K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, s. 102.
[53] Cyt. za: J. Z. Jakubowski, dz. cyt., s. 5.
[54] G. Szelągowska, dz. cyt., s. 15–16.

modernizmu doszedł do głosu szereg autorek bardzo utalentowanych, zwłaszcza zaś wnoszących inny ton niż ten, który ich poprzedniczkom narzucił pozytywizm jako epoka społecznej służby artystów[55]. Twórczość poetek młodopolskich stanowi istotny pomost pomiędzy poezją Marii Konopnickiej a poezją choćby Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Skutkiem przemian kulturowych stało się łagodzenie negatywnych osądów na temat twórczości literackiej kobiet, czego znakiem było również poświęcenie jej rozdziałów w pracach literaturoznawczych. Jak więc twierdzi autorka krytycznej edycji poezji Zawistowskiej, właściwy nurt młodopolskiej poezji kobiecej rozpoczyna się wtedy, gdy jej twórczynie pojawiły się na kartach opracowań o charakterze podręcznikowym[56]. I tak się stało na początku XX w., kiedy np. we *Współczesnej literaturze polskiej* Wilhelma Feldmana w rozdziale VI *Najmłodsi – poeci marzenia* zostało użyte określenie „liryka kobieca", a także pojawiło się omówienie twórczości młodopolskich poetek[57].

Jak czytamy w opracowaniu z 1924 r., w którym nawet poświęcono im odrębny rozdział:

> Fala sztuki nowej musiała objąć i objęła też talenty kobiece. Pod tchnieniem rozbudzonej uczuciowości ożyła poezja w całym szeregu dusz, które zapragnęły nie tylko „służyć" – jak w okresie pozytywizmu – i nie tylko „pracować piórem" dla dobra powszechnego, lecz być sobą, szczerze wyśpiewać swoje ja…[58]

Jego autor zwrócił uwagę na specyfikę na tym tle „głosu" Zawistowskiej:

> Wybitną indywidualnością była młodo zgasła Kazimiera Zawistowska […]. W pierwszych jej próbach było dużo zależności, szczególnie od współczesnych poetów francuskich, ale rychło wyłoniła się dusza bogata, rozległa […]. Istotnie była ona prawdziwie kobietą i miała odwagę jej szczerości, odwagę wypowiadania tajników krwi kobiecej, nagości zarzucającej na siebie tylko płaszcz artyzmu. Odczuwamy bujne życie instynktu kobiecego […]. Czujemy szczęście młode, gdy bawi się i pieści błahostkami […]. Cała miękkość, cała słodycz oddania się duszy kobiecej szepce jej słowami […]. Nie zatraca jednak nigdy szlachetności tonu, nie opuszcza jej nigdy religia piękna[59].

Autorce *Herodiady* poświęcił kilka zdań inny krytyk literatury przełomu XIX i XX w. – Antoni Potocki. „Satyra i dytyramb, panieństwo i macierzyństwo – oto bieguny naszego poznania kobiecości" – pisał w *Polskiej literaturze współczesnej*. W opracowaniu tym zwrócił uwagę na zainteresowanie młodopolskich poetek motywami prasłowiańskimi: „jak pilne prządki, pochwyciły tę myśl miękkie kobiece talenty i prząść ją będą, jak długo starczy słowiańskich lnów, wyczesanych przez wyżej wymienionych

---

55 J. Z. Jakubowski, dz. cyt., s. 5.
56 Zob. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 12.
57 W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1880–1904*, Warszawa 1905, t. 3, s. 174.
58 Tenże, *Poetki*, [w:] tegoż, *Współczesna literatura polska 1864–1923*, wyd. VII, Warszawa 1924, s. 335.
59 Tamże, s. 336–337.

autorów [Norwida i Wyspiańskiego – przyp. K.Sz.]". Dostrzegał zatem obecność młodopolskich przedstawicielek liryki – Jadwigi Marcinowskiej, Maryli Wolskiej i Bronisławy Ostrowskiej, jednak według niego powielały one motywy i tematy pojawiające się w twórczości poetów mężczyzn. Szczególnie docenił natomiast „dojrzewającą do samej siebie kobiecość polską w Kazimierze Zawistowskiej", stąd nazwał ją „Polką dojrzałą do własnej poezji". Zaznaczał, że mogła być to konsekwencja narastającego przeczucia śmierci. Tom młodopolskiej poetki nazwał „jedną z krynic najczystszej eurytmii – przedziwnym akordem wtóru do młodzieńczych dojrzewań liryki". W jej sonetach dostrzegał „kantylenę miłości, smutku, wspomnień, przeczuć i pragnień. Jakoby w pąku zawarty skarb duszy kobiecej". Zmysłowe opisy pojawiające się w lirykach Zawistowskiej porównywał do reguły mokrych szat stosowanej w rzeźbie starożytnej Grecji. Zastanawiał się przy tym, czy współczesna krytyka literacka będzie potrafiła wyczytać „całą poezję tych kart"[60].

O poetce z Supranówki przeczytamy także w drugim tomie *Obrazu współczesnej literatury polskiej 1884–1933* Kazimierza Czachowskiego, gdzie Kazimiera Zawistowska zostaje wspomniana, obok innych poetów i poetek epoki, w rozdziale traktującym o rozwoju formy poetyckiej. Badacz z uznaniem wypowiada się na temat jej twórczości:

> Młoda Polska, której poeci chętnie się posługiwali formą sonetu, miała też własną nie lada jej mistrzynię Kazimierę Zawistowską […]. W tej poetce tęsknoty i marzenia, również świetnej tłumaczce liryków francuskich, zwłaszcza Baudelaire'a, Verlaine'a i Alberta Samain, obdarzonej naturalnym wdziękiem kobiecości i subtelną wytwornością wrodzonej kultury, kojarzy się szeroki oddech kresów podolskich z płomiennym żywiołem zmysłów. Jej erotyki były dla polskiej poezji kobiecej rewelacją, dumnym obnażeniem hamowanego głosu ciała. Odzywa się w nich, bardzo rzadko, echo Tetmajera, którego Zawistowska, jako kobieta jest w polskiej poezji miłosnej doskonałym dopełnieniem. Jej erotyka ma posmak krwi, wszakże motyw ten nie wyczerpuje bogactwa różnorodnej skali poetyckiej, obejmującej głębokie umiłowanie przyrody, pęd do słonecznych obszarów życia, ale i dojrzałą prawdę cierpienia, skupioną w dusze kobiece […][61].

Bronisław Chlebowski w dziele zatytułowanym *Literatura polska porozbiorowa*, w rozdziale *Rozwój poezji w okresie osłabnięcia jej wpływu (1864–1905)* zaliczył poetkę do grona uzdolnionych twórców, którzy zmarli młodo. Podkreślał przy tym, że to właśnie „Zawistowska w swych nielicznych lirykach roztacza bogactwo arcy-kobiecej duszy: dziewczęce marzenia, uniesienia miłosne i tęsknoty religijne"[62].

---

[60] A. Potocki, *Polska literatura współczesna. Część II: Kult jednostki 1890-1910*, Warszawa 1912, s. 325, 313–314.

[61] K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933. Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934, t. 2, s. 22–23.

[62] B. Chlebowski, *Literatura polska porozbiorowa*, Lwów 1935, s. 450.

Po drugiej wojnie światowej omówienie twórczości autorki Herodiady pojawia się w *Literaturze okresu Młodej Polski*. Pochwał pod adresem „pięknej pani z Podola" nie szczędziła Anna Reykowska. Dostrzegła, że wraz z jej debiutem „wdziera się do literatury polskiej szeroką falą żywioł kobiecy", którego Zawistowska była jedną z najwybitniejszych przedstawicielek. Podobnie jak u Maryli Wolskiej, Marii Konopnickiej czy Bronisławy Ostrowskiej „po raz pierwszy w poezji polskiej kobieta podkreśla odrębność swej psychiki i prawo do wypowiadania swych specyficznych uczuć i doznań". Reykowska dodaje:

Mimo rychło przerwanej drogi poetyckiej, Zawistowska pozostawiła trwały ślad w dziejach polskiego modernizmu. Potrafiła wybić się ponad niezwykle obfitą ilościowo produkcję liryczną epoki oryginalnymi walorami swoich wierszy[63].

Na śmiałość młodopolskich autorek w wyrażaniu uczuć zwracała uwagę także Maria Podraza-Kwiatkowska:

Nawet liczne w tym czasie poetki-kobiety, zbuntowane przeciw narzucanej im przez obyczaj ascezie i wyrzeczeniu, ośmielają się pisać mniej lub więcej śmiałe erotyki. Zwłaszcza młodo zmarła Kazimiera Zawistowska […] przedstawia podwójną naturę kobiety: świętej, ale i kurtyzany (*Moja dusza*) i pod maskami Magdaleny, Chrysis i Herodiady wyraża – ukrywane na ogół przez kobiety – pragnienia[64].

Andrzej Makowiecki, wydzielając „nurt kobiecy" liryki młodopolskiej, zwrócił uwagę na reprezentację poetek przełomu XIX i XX w., wśród których dostrzegł „zjawiska artystycznie wybitne" (Bronisława Ostrowska, Maryla Wolska i Kazimiera Zawistowska), wpływające w istotny sposób na późniejszą literaturę:

Trudno byłoby np. wyobrazić sobie lirykę Pawlikowskiej i odwagę plejady pisarek dwudziestolecia w ujawnianiu najtajniejszych sekretów życia kobiety bez uprzedniego udziału w owej rewolucji pojęć Komornickiej, Zawistowskiej, młodej Nałkowskiej i całej tej gromady młodopolskich poetek, które dokonały dla przyszłości kobiet może więcej niż Orzeszkowa, traktując kwestie emancypacji o wiele głębiej i szerzej, jak prawo do obrony i do ujawnienia własnej osobowości duchowej. Nowy obyczaj erotyczny, obnażanie seksualnych pobudek ludzkiego postępowania, wydatne rozszerzenie pola zainteresowań literatury na problemy psychologiczne, nigdy nie stanowiące najsilniejszej strony naszego piśmiennictwa narodowego, było również niewątpliwą zdobyczą modernizmu[65].

Również w ostatniej syntezie epoki autorstwa Artura Hutnikiewicza pojawia się wspomnienie młodopolskich poetek. Współczesny badacz dostrzegł, że wniosły one do poezji nowy, nieobecny dotychczas ton. Wśród nich „na czoło wybiła się" Kazimiera Zawistowska, zwracająca uwagę jako „indywidualność poetycka", której twórczość była „całkowicie już dojrzała":

Namiętność i zmysłowość, hamowane dotychczas przez pruderię obyczajową, czy przez konwenans literacki, wyjątkowo surowy dla piszących kobiet, przełamywały w lirykach Zawistowskiej wszelkie

[63] A. Reykowska, dz. cyt., s. 753–762.
[64] M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997, s. 51.
[65] A. Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, Warszawa 1981, s. 312–313.

ograniczenia i obwarowania, wypowiadając się z bezwzględną szczerością. Zawistowska była pierwszą kobietą, która odważyła się dać bezpośredni wyraz impulsom, instynktom i porywom kobiecym[66].

Dla porządku należy jeszcze dodać, że informacji o Zawistowskiej zabrakło w dwu wcześniejszych syntezach epoki: w *Modernizmie polskim* i *Młodej Polsce* Kazimierza Wyki[67]. Są to jednak prace skupiające uwagę nie tyle na przedstawieniu poszczególnych twórców, co raczej na opisie procesów rozwojowych literackiego zjawiska modernizmu wraz z ilustrującymi je odwołaniami do wybranych autorów i tekstów.

4. Stan badań nad twórczością poetki

Twórczość Kazimiery Zawistowskiej jest znana szerszemu kręgowi czytelników poezji jedynie w odniesieniu do kilku jej tekstów przedrukowywanych w antologiach liryki młodopolskiej. Są to m.in. *Herodiada*, *Ksieni*, *Magdalena*, *Moja dusza* oraz tłumaczenie *Potępionych* Charlesa Baudelaire'a. Problemy sprawia już jednoznaczne określenie daty debiutu tej młodopolskiej twórczyni. W latach 1897(?)–1901 swoje oryginalne teksty i tłumaczenia publikowała ona w czasopismach lwowskich i krakowskich, m.in. w „Życiu", „Chimerze", „Głosie Narodu" i „Ilustracji Polskiej". Przygotowywane najprawdopodobniej przez samą autorkę wydanie książkowe poezji, opatrzone przedmową Zenona Przesmyckiego, pojawiło się już po jej śmierci – pod koniec 1903 lub na początku kolejnego roku. Zostało ono wznowione w 1909 r. Kolejne wydanie poezji Zawistowskiej z 1923 r. przygotował i wstępem opatrzył Stanisław Wyrzykowski. Jak sam wspominał było to wydanie „z rękopisów", zawierające utwory niepublikowane poprzednio. Niestety, brak w nim informacji na temat pochodzenia rękopisów i zmian dokonanych przez wydawcę. Oba zbiory różnią się od siebie pod względem tytułów, porządku cykli i zasad zapisu interpunkcyjnego. Na podstawie tomu z 1923 r. w 1969 r. wydany został *Wybór poezji Kazimiery Zawistowskiej*. W 1981 r. ukazał się kolejny wybór ze wstępem i w opracowaniu Agnieszki Baranowskiej[68].

[66] A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 152.
[67] Zob. K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959; K. Wyka, *Młoda Polska*, Kraków 1977.
[68] A. Baranowska, *„Czczych szukałam cieni…" O Kazimierze Zawistowskiej*, [w:] K. Zawistowska, *Wybór poezji*, oprac. A. Baranowska, Warszawa 1981.

Dotychczas najpełniejszą edycją utworów Kazimiery Zawistowskiej są *Poezje zebrane* z 1982 r., opracowane przez Lucynę Kozikowską-Kowalik, opatrzone wstępem oraz cennym komentarzem edytorskim. Jak pisała jego autorka: „Tytuł *Utwory zebrane* zobowiązuje do absolutnej kompletności zbiorów”[69]. Zaznaczała przy tym jednak, że ze względu na rozproszenie tekstów poetki w czasopismach lwowskich, mogła nie dotrzeć do wszystkich.

„Młodopolską piewczynię miłości” ceniono w krakowskich i lwowskich środowiskach twórczych, z którymi była związana. Dowodzi tego przedmowa Miriama do pierwszego wydania jej poezji. Zawistowska – jak pisał – „była, pośród pisarzy ostatniego pokolenia, jedną z najszlachetniejszych i najbardziej udarowanych natur twórczych”. Chwalił jej twórczość m.in. za szczerość, „dziecięcą prostotę”, „ogień namiętności i uniesień mistycznych”, „smętek nostalgiczny”, połączone z „wysoką kulturą artystyczną”. Wiersze młodopolskiej poetki określał jako „utwory uderzające przedziwną kobiecością i ogromną mocą czucia, drgające życiem, krwią, a zarazem odsłaniające głąb”. Jej przedwczesną śmierć skomentował słowami: „Niedośpiewane zgasło młode życie”. Wyrażał swój żal, ponieważ dostrzegał talent poetycki rokujący nadzieje na przyszły rozwój: „Krótki sen życia ziemskiego przyniósł plon wspaniały”[70]. Przesmycki bez wątpienia był mentorem i autorytetem Zawistowskiej, to z nim konsultowała swoje przekłady, czego dowody odnajdujemy w zachowanej korespondencji[71].

Zdanie Miriama podzielał historyk literatury, Aureli Drogoszewski: „Ten maluchny zbiorek, te kilkadziesiąt krótkich wierszyków to plon całego życia, po którym wolno było spodziewać się żniw bogatych. Ostatni zbiorek i pierwszy zarazem”. Doceniał on młodzieńczość poezji Zawistowskiej „wyrażającą się namiętnym kolorytem wynurzeń”, „formę nęcącą dojrzałością” i wielością barw, choć „melodyjna strona szwankuje czasem, i ucho wyczuwa niekiedy pewne braki”. Badacz literatury przełomu XIX i XX w. nie ograniczał się więc do wyliczenia zalet analizowanych tekstów. Krytycznie wypowiadał się na temat oryginalności twórczości Zawistowskiej, zarzucał jej monotonię, sprawiającą, że choć „miłe tony wpadają w ucho”, to są dość ulotne[72].

---

[69] L. Kozikowska-Kowalik, *Nota edytorska*, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 228.
[70] Miriam [Z. Przesmycki], *Przedmowa*, [w:] *Poezje Kazimiery Zawistowskiej*, oprac. S. Wyrzykowski, Warszawa 1923, s. 15–18.
[71] Np. BN, sygn. 2865, s. 73.
[72] A. Drogoszewski, *Kazimiera Zawistowska Poezje*, „Ogniwo” 1904, r. 2, nr 47, s. 1111–1112.

Eugeniusz Kucharski ubolewał natomiast nad tym, że twórczość Zawistowskiej niesłusznie nie zdobyła należytego uznania ani za życia, ani po śmierci poetki:

Z poezją Zawistowskiej krytyka literacka załatwiła się krótko: kilka recenzji w gazetach, dłuższa wzmianka w „Krytyce" i „Nowem Słowie", doskonała przedmowa Miriama do pośmiertnego zbiorku jej poezji – i oto wszystko. Nieznana prawie za życia, po śmierci nawet nie zdobyła tego rozgłosu, jaki otacza imię niejednej z drugorzędnych pisarek[73].

Podkreślał jej „wysoką i rzadko spotykaną kulturę artystyczną", muzyczność, bogatą stronę plastyczną poezji, „głęboką znajomość stanów kobiecej duszy" oraz nadał jej miano „pieśniarki miłości", którą stawiał obok Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego. Mimo jednak tych słów uznania, nadal można mówić o pewnej marginalizacji twórczości Zawistowskiej wobec poetów-mężczyzn. Zacytowany wyżej fragment pochodzi bowiem z cyklu artykułów pod znamiennym tytułem: *Dusze kobiece*.

Opinie na temat twórczości interesującej nas poetki kilkukrotnie pojawiały się w „Bluszczu". Ich autorkami były Zuzanna Rabska, Julia Kisielewska i Maria Dąbrowska[74].

Jak wspominałam, autorem, który jednak w największym stopniu wpłynął na sposób postrzegania twórczości Kazimiery Zawistowskiej przez pryzmat jej biografii był Stanisław Wyrzykowski. Pisał on we wstępie do tomu z 1923 r.:

Przed dwudziestoma laty zmarła nagle w Krakowie młoda, niezwykłej urody kobieta […]. Ale wówczas, przed dwudziestu laty, poza nielicznym gronem pisarzy, którzy ogłaszali swe utwory w „Życiu" krakowskim i warszawskiej „Chimerze", mało kto zauważył, iż w potężnie rozbrzmiewającym chórze poezji polskiej zabrakło nieoczekiwanie najmelodyjniejszego i najsrebrzystszego głosu. Dopiero w rok później wydany, niewielki tomik poezji melancholijnym blaskiem pośmiertnej chwały otoczył imię Kazimiery Zawistowskiej[75].

Wyzyskał on pochwalną wypowiedź Miriama z tomu sprzed dwudziestu lat, dołączając ją do swojej edycji, sam jednak bardziej skupił się na życiu niż na dziełach. W jego wypowiedzi pobrzmiewa ton gawędziarski, który swój pełny wyraz znajduje w napisanym później pamiętniku *Ver sacrum.*

Wartość artystyczną tekstów Zawistowskiej poetki docenił w trzydziestą rocznicę jej śmierci Józef Marian Chudek[76]. W piętnaście lat później Krystyna Niklewiczówna w erudycyjnym artykule zarysowywała szerokie, europejskie tło twórczości autorki *Herodiady*, podkreślając jej „jubilerskie" obrazowanie, a także „plastyczny obraz", „specjalny nastrój" i „poczucie pionu moralnego"[77]. Z tych opracowań korzystała Anna

[73] E. Kucharski, *Kazimiera Zawistowska (1870-1902)*, „Sfinks" 1913, t. 13, nr 8/9, s. 247.
[74] Zob. A. Baranowska, *„Czczych szukałam cieni…"*.
[75] S. Wyrzykowski, *Wstęp*, [w:] K. Zawistowska, *Poezje*, oprac. S. Wyrzykowski, Warszawa 1923, s. 5–6.
[76] J. M. Chudek, *Niby ksieni sprzed wieków… (W trzydziestolecie śmierci Kazimiery Zawistowskiej)*, „Rodzina Polska" 1932, nr 10.
[77] K. Niklewiczówna, *Zawistowska a ówczesna moda literacka*, „Pamiętnik Literacki" 1947.

Reykowska, która zredagowała tekst poświęcony Zawistowskiej do tomu *Obraz literatury polskiej*[78]. Ze względu na ciekawą biografię i nie mniej interesującą twórczość poetki Agnieszka Baranowska poświęciła jej rozdział w książce *Kraj modernistycznego cierpienia*. Poznajemy w nim szczegółowy życiorys „pięknej pani z Podola", jej korespondencję, a także opisy fotografii rodzinnych. Warto podkreślić, że Baranowska weryfikowała także autentyczność niektórych informacji na temat poetki zawartych w pamiętniku Wyrzykowskiego[79].

Najważniejszą jednak pracą dotyczącą Zawistowskiej jest, jak dotąd, wspominany wyżej wstęp do *Utworów zebranych* autorstwa Lucyny Kozikowskiej-Kowalik. Badaczka dokonała w nim analizy tej twórczości oglądanej przez pryzmat trzech zagadnień: kreacji podmiotu lirycznego, tematyki i obrazowania poetyckiego. W ten sposób poszukiwała ona odpowiedzi na pytania: kto? o czym? i jakim językiem mówi w badanych tekstach[80]. Warto przy tym docenić nowe spojrzenie i poszerzenie perspektywy analityczno-interpretacyjnej o kontekst historycznoliteracki. Kozikowska-Kowalik dostrzegła, że w twórczości prawie każdej poetki Młodej Polski można zauważyć okres początkowy, nawiązujący do jedynego wzoru z literatury polskiej jakim dysponowały – Marii Konopnickiej. Obserwujemy to na przykładzie utworów Maryli Wolskiej, Marii Grossek-Koryckiej, Bronisławy Ostrowskiej, Zofii Trzeszczkowskiej czy Franciszki Arnsztajnowej. Faza początkowa trwała do momentu odnalezienia własnej drogi poetyckiej bądź do punktu, w którym doszło do przyswojenia wzorców modernistycznych: Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Leopolda Staffa, Stanisława Przybyszewskiego czy Jana Kasprowicza. Swoistą indywidualność poetycką w dziedzinie poezji z czasem udało się stworzyć jedynie Maryli Wolskiej i Bronisławie Ostrowskiej. Zawistowska od razu wyróżniała się spośród współczesnych jej poetek odrębną drogą. W początkach twórczości „pięknej pani z Podola" próżno szukać nawiązań do Konopnickiej. Zdaniem Kozikowskiej-Kowalik poetka próg ten przeskoczyła z łatwością i od razu uderzyła we własny ton. Przekroczyła więc granice, których nie mogła dosięgnąć spętana konwencją poezja pozytywistyczna. W przypadku Kazimiery Zawistowskiej kobieta stała się bowiem nie tylko twórcą, ale i nowym tematem sztuki[81].

---

[78] A. Reykowska, dz. cyt.
[79] A. Baranowska, *„W noc ciemną pójdę"*…, s. 41–68.
[80] L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 16.
[81] Tamże, s. 12–15.

W dwu ostatnich dekadach XX w. zainteresowanie badawcze twórczością Zawistowskiej znowu na jakiś czas osłabło. Jednak od tamtej pory jej teksty w większym wyborze pojawiały się w antologiach, zaś bardziej rozbudowane informacje charakteryzujące twórczość w opracowaniach zbiorczych dotyczących modernizmu (m.in. u Artura Hutnikiewicza[82]). W 1997 r. Jan Marx poświęcił jej osobny rozdział w tomie o najwybitniejszych młodopolskich twórcach poezji, w którym jednak najpierw zwrócił uwagę na jej płeć i interesującą biografię, a dopiero później na osiągnięcia literackie. Był on zaskoczony, że nie została bohaterką młodopolskiej legendy:

> [...] przecież miała ku temu wszelkie dane, tak samo jak Tetmajer, Przybyszewski, Korab Brzozowski. Miłość, grzech melancholia, rozpacz i śmierć to motywy zbliżające poezję Zawistowskiej do wierszy Baudelaire'a i Verlaine'a. których była znakomitą tłumaczką. […] druga obok Marii Komornickiej poetka przeklęta tamtej epoki, a jej miejsce w herbie Młodej Polski, bo w konstelacji poetek modernistycznych jest gwiazdą dużej jasności […][83].

Jak też zaznaczył, Zawistowska jako poetka miłości górowała nie tylko nad Marylą Wolską, Marią Komornicką czy Bronisławą Ostrowską, ale także nad Janem Kasprowiczem czy Leopoldem Staffem. W tym zakresie zrównać się z nią mógł tylko Kazimierz Przerwa-Tetmajer[84]. Ponadto badacz docenił jej działalność translatorską, utwory liryczne oraz zwrócił uwagę na prozę poetycką.

W 2004 r. ukazały się erotyki Zawistowskiej z przedmową Janusza Wasylkowskiego[85]. Jej teksty znalazły się też w rosyjskiej antologii utworów polskich poetek[86]. O kolejnym wzroście zainteresowania twórczością Zawistowskiej świadczy spora liczba opublikowanych w ostatniej dekadzie analiz jej utworów bądź też prac dotyczących wybranych zagadnień: feminizmu – Dariusz Trześniowski[87] i Małgorzata Sokołowicz[88], walorów artystycznych – Justyna Bajda[89] i Rozalia Wojkiewicz[90],

---

[82] A. Hutnikiewicz, dz. cyt.
[83] J. Marx, dz. cyt., s. 428.
[84] Tamże, s. 434.
[85] K. Zawistowska, *Krzyk oszalałego serca. Erotyki*, Warszawa 2004.
[86] N. Astafiewa, *Polskije poetessy. Antologia*, Sankt-Petersburg 2002.
[87] D. Trześniowski, *To czuję ja, to czuje moje ciało. O poezji Kazimiery Zawistowskiej*.
[88] M. Sokołowicz, *Potępione. Kobiety w poezji Kazimiery Zawistowskiej i Renée Vivien*, „Acta Philologica" 2013, nr 43.
[89] J. Bajda, *Efekty malarskie w poezji Młodej Polski. O jednym sonecie Kazimiery Zawistowskiej*, „Świat i Słowo" 2011; J. Bajda, *„Poeci – to są słów malarze…" Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010.
[90] R. Wojkiewicz, *Sonet siostrzany. „Kinga i Johelet" Kazimiery Zawistowskiej a „Błogosławiona Salomea" Stanisława Wyspiańskiego*, „Wiek XIX" 2012, r. V.

symbolicznego obrazowania – Hanna Ratuszna[91], zmysłowości – Grażyna Różańska[92], erotyki – Agnieszka Staburzyńska-Glaner[93], somatopoetyki – Katarzyna Wądolny-Tatar[94] i witalizmu – Mateusz Skucha[95]. Najnowsze publikacje dotyczące poezji Zawistowskiej zwracają uwagę zarówno na wysokie wartości artystyczne poetyckiego obrazowania, jak i na specyfikę doświadczeń zmysłowych, które stają się udziałem podmiotu lirycznego – kobiety.

W czasie przygotowywania przeze mnie rozprawy doktorskiej ukazała się publikacja Grażyny Różańskiej *„Wężem pożądań wejdę do Twej duszy...". O Kazimierze Zawistowskiej*[96]. Celem autorki było przybliżenie czytelnikowi młodopolskiej poetki oraz jej najważniejszych utworów (do pracy została dołączona ich antologia). W samej jednak części badawczej zabrakło odniesień do istotnych opracowań literatury młodopolskiej, niewiele jest także odwołań do ostatnich prac poświęconych autorce *Herodiady*. Jej twórczość pozbawiona została również szerszego kulturowego kontekstu. Różańska powiela legendę wykreowaną przez Stanisława Wyrzykowskiego, odczytując twórczość poetki głównie przez biograficzny pryzmat nieszczęśliwej miłości, co skutkuje pewnymi ograniczeniami interpretacyjnymi. Pominięte np. zostały interesujące utwory podejmujące problematykę *sacrum*.

Reasumując, dzieła Kazimiery Zawistowskiej doczekały się dotychczas najpełniejszych omówień w ujęciu Reykowskiej, Kozikowskiej-Kowalik, Baranowskiej, Marxa i Różańskiej. Badacze ci zgodnie podkreślają ich wysokie walory artystyczne, jednak w dalszym ciągu brak całościowego opracowania tekstów poetki z Supranówki w szerszym kontekście przemian światopoglądowo-literackich przełomu XIX i XX stulecia. W niniejszej rozprawie chciałabym spojrzeć na niewielką objętościowo, ale wartościową poezję Zawistowskiej nie tylko przez pryzmat biografii. Celem jest lektura tych utworów w kontekście kulturowych przemian tego czasu. Zarysowanie szerszego tła epoki z

---

[91] H. Ratuszna, *„Sierp z opali" – symbolika nocy w poezji Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Noc. Symbol, temat, metafora. Noce polskie, noce niemieckie*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki, Białystok 2012, t. 2.
[92] G. Różańska, *Świat zmysłów w poezji erotycznej Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Kulturowy obraz zmysłów*, pod red. J. Bujak-Lechowicz, Szczecin 2014.
[93] A. Straburzyńska-Glaner, *Kazimiera Zawistowska – zapomniana piewczyni miłości*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914,* red. K. Fiołek, Kraków 2014.
[94] K. Wądolny-Tatar, *Somatopoetyka Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Młodopolski witalizm: modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i U. Pilch, Kraków 2016.
[95] M. Skucha, *„Święte kurtyzany". O dwóch cyklach poetyckich Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] tenże, *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet*, Kraków 2016.
[96] G. Różańska, *„Wężem pożądań wejdę do Twej duszy…". O Kazimierze Zawistowskiej*, Kraków 2017.

odwołaniem do charakteryzujących ją antynomii i kontrastów, przywołanie jej kulturowego imaginarium (motywy biblijne, antyczne i średniowieczne), a także działania analityczno-interpretacyjne z wykorzystaniem narzędzi studiów feministycznych i przekładoznawczych, pozwolą dostrzec w utworach poetki coś więcej niż zapis miłosnego dramatu czy powielanie modnych tematów. Moim celem jest bowiem ukazanie swoistości tych utworów oraz samoistności znacznej części jej literackich pomysłów, które, owszem, wchodzą w dialog z innymi literackimi dokonaniami tego czasu, jest to jednak często dialog polemiczny.

Rozdział I

Ucieleśnić duszę, uduchowić ciało. O młodopolskich antynomiach i dylematach

„[…] rzeczywistość Młodej Polski – pisał Artur Hutnikiewicz – będąc wyrazem pewnego rytmu i pewnych wewnętrznych opozycji rozwoju historycznego, była jednocześnie wytworem skomplikowanego układu faktów politycznych, społecznych i kulturowych”[1]. Rozwijając tę myśl, badacz zwrócił uwagę m.in. na to, że zachodnia filozofia i sztuka tego okresu wyraźnie zatracały charakter scalającej syntezy, która prezentowała pełny obraz świata oraz orientowała człowieka w jego przeznaczeniach i zadaniach życiowych. W wyniku coraz wyraźniej uwidaczniających się konfliktów społecznych, ekonomicznych czy, najszerzej ujmując, cywilizacyjnych „wzrostowi potęgi materialnej i życiowego komfortu, olśniewającym osiągnięciom nauki towarzyszył coraz przemożniej się odzywający nastrój rozczarowania”[2]. Zakwestionowanie spójności dotychczasowego porządku społecznego, politycznego czy obyczajowego sprzyjało uwypuklaniu rozmaitych antynomii dotyczących zarówno materialnych, jak i duchowych aspektów ludzkiego życia, takich jak duchowość i cielesność, życie i śmierć, *sacrum* i *profanum*, kobiecość i męskość, natura i kultura, stałość i zmienność, nagość i kostium, żywotność i martwota.

Wszystkie owe opozycje nie zrodziły się, rzecz jasna, dopiero w XIX w. Binarny sposób myślenia oparty o waloryzowane przeciwieństwa typu: dobro-zło, treść-forma, natura-kultura, człowiek-Bóg, pismo-głos, oryginał-kopia stanowi, w ujęciu Jacquesa Derridy, centrum organizujące świadomość kulturową ludzi Zachodu od początków ich filozoficznej refleksji[3]. To, co się natomiast zmieniało, to rola tych dychotomii w porządkowaniu wiedzy o świecie i ludzkim życiu oraz przypisywane im wartościowanie. Dualny charakter człowieka i jego świata dostrzeżono już w starożytności. Na gruncie religijnym zrodziła się np. tradycja orficko-pitagorejsko-platońska, która zakładała wyższość duszy nad ciałem, a idei nad materią. W XVII w. Kartezjusz umocnił podział wprowadzony przez Platona – podziw dla *cogito* łączył z pogardą dla ciała,

---

[1] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2012, s. 11.
[2] Tamże, s. 14.
[3] Zob. M. Pytko, *Walka o różnicę: wprowadzenie do Derridy*, http://machinamysli.org/walka-o-roznice-wprowadzenie-do-derridy/ [dostęp: 10.03.2021].

identyfikowanego z naturą, a także z kobietą[4]. Jego kategoryczne oddzielenie duszy od ciała:

utrwala dualizm jako konieczną część krajobrazu intelektualnego Europy. […] Rozdwojenie umysłu i ciała u Kartezjusza stało się rozdwojeniem totalnym, którego efektem jest przeciwstawienie kultury i natury[5].

Ostatecznie jednak nowożytne postrzeganie człowieka przez pryzmat rozumu stało się przedmiotem publicznej dyskusji. Kwestionowała je m.in. filozofia Fryderyka Nietzschego, prowokująca „cielesny zwrot"[6] oraz chociażby psychoanaliza Zygmunta Freuda, który twierdził, że nie rozum czy poznanie zmysłowe wyznaczają kierunek życiowy człowieka, ale dążenia nieświadome – „głębia psychiczna", która wymyka się spod kontroli świadomości[7]. Jak też podkreśla współczesny uczony, od pewnego momentu w dziejach kultury europejskiej problemem stał się sam tłumaczący ludzką kondycję dualizm. Polemikę z nim podejmowali już wielcy filozofowie, jak Berkeley czy Locke, zaś w ramach antropologii zakwestionowały go teorie relatywistyczne[8]. Także filozof Josef Mitterer zwrócił uwagę na to zagadnienie. Podkreślając, że głównym celem myślenia dualistycznego było poszukiwanie zgodności między „tą a tamtą stroną" dyskursu, za kwestię sporną uznawał „w jaki sposób i w jakiej mierze zgodność tę można stwierdzić". Mitterer wykorzystywał „nie-dualizujący sposób mówienia" do ujawnienia niebezpieczeństw kryjących się za dualistyczną zasadą poznania. W dualizmie epistemologicznym, który sam określił mianem filozofii dualistycznej, dostrzegł bowiem sposób na ułatwiony i upraszczający opis rzeczywistości[9]. Jak też czytamy w jednym z omówień jego pracy:

Argumentowaniu w trybie dualizującym towarzyszą monistyczne założenia: o istnieniu jednej prawdy, jednej rzeczywistości, jednej właściwej odpowiedzi na każde pytanie. Dzięki odwoływaniu się do tamtej strony jako niezależnej instancji rozstrzygającej, dyskursy dualizujące uodparniają się na krytykę. Tamtą stroną może być równie dobrze świat realisty, rzeczywistość skonstruowana konstruktywisty, rzeczywistość ukonstytuowana idealisty a nawet Bóg teologa – najistotniejszy jest fakt, iż są to instancje rozstrzygające w momentach krytycznych[10].

---

[4] Zob. M. Chołody, *Ciało – dusza – duch. Dyskurs cielesny w romantyzmie polskim (fragmenty)*, Poznań 2011, s. 15–19.
[5] M. Brocki, *Kultura i natura. Uwagi na marginesie badań nad gestami*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1994, t. 48, nr 3–4, s. 19.
[6] M. Chołody, dz. cyt., s. 19.
[7] J. Pastuszka, *Koncepcja człowieka w psychoanalizie Freuda*, „Studia Philosophiae Christianae" 1967, 3/2, s. 74.
[8] Zob. M. Brocki, dz. cyt., s. 19.
[9] J. Mitterer, *Tamta strona filozofii. Przeciwko dualistycznej zasadzie poznania*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1996, s. 5.
[10] E. Bińczyk, *Josefa Mitterera ucieczka od esencjalizmu*, „Er(r)go. Teoria-Literatura-Kultura" 2005, nr 10, s. 188.

Niezależnie jednak od tych coraz wyraźniej formułowanych wątpliwości co do poznawczych konsekwencji dualizmu, niewątpliwie nadal pozostaje on podstawą myślenia o świecie zarówno w ujęciu potocznym, jak i artystycznym. Również sztuka modernistyczna odwoływała się do rozmaitych przeciwieństw, łącząc np. mistykę religijną z prowokacyjną zmysłowością, akty pokutniczego samobiczowania z fascynacją grzechem, czynności sakralno-liturgiczne z seksualnością, lubieżnego fauna z ekstatycznym mnichem, „spalającą się w ogniach mistycznego zachwycenia zakonnicę" z rozszalałą menadą. Nic więc dziwnego, że w tej epoce literacką popularność zdobyły wielkie hetery antyku – Fryne i Aspazja oraz wielkie grzesznice biblijne – Herodiada, Salome i Maria Magdalena[11]. Można też powiedzieć, że to właśnie w kontekście badań nad literaturą przełomu XIX i XX stulecia zyskał ów dualizm rangę formuły organizującej myślenie o twórczości epoki, o czym świadczą choćby tytuły prac poświęconych „harmoniom i dysonansom"[12] czy „sprzecznym żywiołom"[13].

W tej części pracy omówię trzy pary kulturowych opozycji ważnych z szerszej perspektywy myślenia o człowieku w ostatnich dekadach XIX w., odciskających swoje piętno również na literaturze epoki. Będą to wspominane wyżej: natura – kultura, a także kobiecość – męskość oraz dusza – ciało.

1.1. Natura i kultura

Przeciwstawienie natura – kultura to jedna z podstawowych symbolicznych opozycji organizujących ludzką rzeczywistość[14]. Za *Słownikiem pojęć filozoficznych* można tu przyjąć historyczny zestaw następujących relacji różnicujących oba jej człony:

(1) natura jest stanem charakteryzującym się chaotycznym niezróżnicowaniem, kultura daje się artykułować i ogarnąć myślowo, czyniąc rzeczywistość zrozumiałą;
(2) natura jest tym, co pierwotne i bezpośrednie, kultura to przede wszystkim organizacja społeczna;
(3) natura jest ciągła, kultura nieciągła;
(4) w naturze istnieje „wolność", kultura to domena prawa;

[11] Zob. A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 45.
[12] *Harmonie i dysonanse* to cykl artykułów Z. Przesmyckiego drukowanych w roku 1891 w piśmie „Świat". Nawiązaniem do cyklu stał się tytuł pracy M. Podraza-Kwiatkowskiej *Młodopolskie harmonie i dysonanse* (Warszawa 1969).
[13] A. Czabanowska-Wróbel, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013.
[14] Jak pisała M. Janion, wyeksponowanie tej opozycji zawdzięczamy nurtom preromantycznym i romantycznym, które jednocześnie przypisały naturze „prawo do własnego, szczegółowego, odrębnego i odmiennego [w stosunku do kultury] życia". Zob. M. Janion, *Natura*, [w:] taż, *Romantyzm i jego media*, Kraków 2001, t. 4, s. 89.

(5) natura to zwierzęcość, kultura to człowieczeństwo;
(6) zjawiska biologiczne wobec zjawisk mentalnych;
(7) świat nieprzetworzony wobec przetworzonego (konkretyzacją tej opozycji może być stosunek między „surowym" i „przyrządzonym")[15].

Współcześnie tę parę przeciwstawnych pojęć przywoływany już Derrida, za Claude'm Levi-Straussem, zdefiniował następująco: „to należy do natury, co jest p o w s z e c h n e i spontaniczne, niezależne od żadnej określonej kultury czy normy. Z kolei do kultury należy to, co jest zależne od systemu norm kierujących społeczeństwem i co w związku z tym może r ó ż n i ć s i ę w zależności od struktury społecznej"[16]. Jednocześnie jednak w ujęciu francuskiego dekonstrukcjonisty przedmiotem krytycznego namysłu staje się sama antynomiczność obu pojęć. Na nieoczywistość granic między przestrzeniami natury i kultury wskazują też choćby ujęcia ekokrytyczne, w ramach których pogranicza między tym, co ludzkie i nieludzkie, np. między dziką a oswojoną przyrodą, zyskują charakter nie tyle opozycyjny względem siebie, co hybrydyczny[17].

Jak na tle tych współczesnych niejednoznaczności kształtuje się perspektywa oglądu owej pary pojęć w tekstach literackich sprzed ponad stulecia? Przede wszystkim należy tu podkreślić zróżnicowanie relacji łączących oba człony zestawienia oraz ich niejednoznaczność aksjologiczną zarówno w ocenie relacji między naturą a kulturą, jak i w odniesieniu do stosunku człowieka wobec obu tych kategorii. Z jednaj więc strony mamy obrazy natury bliskiej człowiekowi, empatycznej, co zwykle też łączy się z zacieraniem granic między zjawiskami przyrodniczymi, a tym, co ludzkie (kulturowe), z drugiej – w podarwinowskim świecie jest ona postrzegana przez pryzmat nieprzezwyciężalnej obcości i braku empatii wobec losu człowieka. Niezależnie też od stopnia spersonifikowania możemy dostrzec zarówno estetyzację, jak i „naturalizację" natury. Ten pierwszy zabieg zawdzięczamy m.in. Johnowi Ruskinowi i Williamowi Morrisowi, którzy – jak podkreślał Hutnikiewicz – oskarżali cywilizację o to, że wraz z rozwojem produkcji maszynowej niszczy ostatnie rezerwaty naturalnego piękna, a w konsekwencji prowadzi do rozczarowań moralnych i społecznych współczesnego świata. Dla Ruskina piękno, dobro i szczęście tworzyły bowiem nierozerwalną całość. Postrzegając rewolucję techniczną jako katastrofę kulturową, był przekonany, że

[15] *Natura* [hasło], [w:] *Mały słownik terminów* i *pojęć filozoficznych,* oprac. A. Podsiad i Z. Więckowski, Warszawa 1983, za: W. Burszta, *Natura – myśl symboliczna – kultura*. „Lud" 1987, t. 71, s. 48.
[16] J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 2, s. 256.
[17] Zob. A. Barcz, *Przyroda - bliska czy daleka? Ekokrytyka i nowe sposoby poetyki odpowiedzialności za przyrodę w literaturze*, http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos10/texty/barcz.htm [dostęp: 15.05.2021].

warunkiem ocalenia jest piękno, czyli jedyna wartość, jaka nadaje życiu sens i prowadzi do rozpoznania dobra. Piękno dostrzegał w dzikiej przyrodzie, która nie została dotknięta inwazją nowoczesnej techniki. Nie jest to jednak jedyne możliwe spojrzenie na wartość tego, co naturalne. Niezależnie bowiem od wyraźnych prób wyestetyzowania natury w duchu malarstwa „prerafaelitów", w ostatnich dekadach XIX w. mamy do czynienia także z jej ujęciem turpistycznym w ramach naturalizmu będącego przejawem szerszych tendencji materialistycznych w filozofii końca wieku, w której ramach naturę postrzegano jako ostateczną podstawę wszelkich procesów, zarówno przyrodniczych, jak i humanistycznych[18].

Opozycję natury i kultury można rozpatrywać w odniesieniu do sztuki zarówno poprzez relację tego, co autentyczne, szczere i spontaniczne, wobec tego, co sztuczne, by nie powiedzieć filisterskie, jak też na tle klasycyzujących odwołań sztuki modernistycznej. W tym drugim przypadku młodopolska skłonność do szczerości zyska miano ekshibicjonizmu niezdolnego do opanowania emocji i instynktów, co przeciwstawiałoby się racjonalizmowi i opanowaniu kojarzonymi z arystokratycznym klasycyzmem i pseudoklasycyzmem[19]. Jeśli też pamiętamy, że na przełomie XIX i XX w. równolegle z podziwem dla tego, co naturalne do głosu doszedł inny aksjomat modernistycznego światopoglądu mówiący o wyższości sztuki nad naturą, sławiący „piękność sztuczną", to w rzeczywistości trudno tu mówić o jednoznacznym uporządkowaniu przeciwstawnych pojęć, a bardziej o sieci wzajemnie krzyżujących się idei i ocen.

Analizując opozycję natura-kultura w utworach Kazimiery Zawistowskiej, możemy dostrzec, że również w tym przypadku mamy do czynienia ze skomplikowanym układem elementów. Oczywiście, poetce bliżej było do idealizującej naturę teorii Ruskina niż do założeń naturalistów. Estetyka turpistyczna reprezentowana m.in. przez Baudelaire'a zdecydowanie jej nie odpowiadała. Zauważyć to możemy już w samym wyborze wierszy francuskiego poety tłumaczonych przez Zawistowską, o czym piszę w rozdziale poświęconym przekładom. Nie oznacza to jednak, że w jej poezji brak pojedynczych motywów kojarzonych z brzydotą, deformacją czy rozkładem. Tego typu obrazowanie pojawia się np. w wierszu *Przed burzą*:

W chmur wilgotnych szarudze szmat krwawej purpury,
Niby witraż w stok piekieł pożarnych wtłoczony
Szkielet suchej topoli kurczowo skręcony

[18] A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 34–35.
[19] Zob. tamże, s. 10.

Czarnych ptaków upiorne obsiadają sznury. (*Przed burzą*, s. 57)[20]

Istotny jest jednak kontekst owych motywów. Wyrażenie „krwawa purpura" czy porównanie „niby witraż" prowadzą czytelnika ku estetyzacji i symbolizacji całości obrazu, nie zaś ku dowartościowywaniu negatywnych aspektów rzeczywistości. Podobnie dzieje się w opowiadaniu *W noc księżycową*, w którym elementy naturalistycznego opisu zostały podporządkowane stanom psychicznym bohaterki. Degradacja krajobrazu jest związana z niebezpieczeństwem i poczuciem zagrożenia.

Niewiele mamy w tej twórczości przykładów liryki pejzażowej skupionej na świecie zewnętrznym, większość utworów opisuje rozmaite pejzaże duszy: „łąkę chaotycznych kwieci" (*Moja dusza jest łąką chaotycznych kwieci*), „królestwo nie na tej ziemi" (*Królestwo moje nie na tej ziemi*) czy „ugory jałowe" (*Ze spichrza twojej duszy wziąłeś dziwne ziarna*). Nawet w cyklu *Ze wsi*, w którym do głosu dochodzi fascynacja pięknem krajobrazu, opisy są spersonifikowane i poddane emocjonalnej perspektywie podmiotu lirycznego: „płynie z stepów bezdenna tęsknota" (*Jesienią*), „I cała ziemia zdaje się tęsknotą/ Utkaną z kwiatów, słońca i uśmiechu" (*Wieczorem*). Jak pisał Jan Marx: „Pejzaże Zawistowskiej są z reguły mało dynamiczne, czasem niemal znieruchomiałe, jakby wyjęte z przestrzeni i zatrzymane w czasie"[21]. W cyklu *Ze wsi* fascynacja pięknem natury zostaje też zapisana za pomocą terminów muzycznych: „w pieśń wsłuchane oną przedwieczną" (*Lato*), „dzwonów cmentarnych zabłąkane głosy" (*Zmierzch*), „[r]usińskich dumek rozełkane tony" (*Jesienią*), „[p]taki-widma psalmują swe pokutne chóry" (*Przed burzą*), „dziewiczej orkiestry przytłumione dźwięki" (*Śnieg*). Choć więc trudno tu mówić o prostym założeniu wyższości sztuki nad naturą, twórczość Zawistowskiej zdominowana przez formę sonetu, nasycona motywami kulturowymi zaczerpniętymi z Biblii oraz mitów religijnych czy historycznych, postrzegana przez pryzmat obrazowania „jubilerskiego"[22], estetyzmu i wyrafinowania nurtu parnasistowskiego[23] oraz wykorzystanych motywów secesyjnych[24], ujawnia wyraźne

[20] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 57. Wszystkie cytaty w pracy pochodzą z tej publikacji. W nawiasach podaję tytuł przytaczanego tekstu i numer strony. Fragmenty cytowane na podstawie pierwodruków z czasopism lub innych tomów poetyckich zostały oznaczone odrębnymi przypisami.
[21] J. Marx, *Kazimiera Zawistowska (1870–1902)*, [w:] tenże, *Młoda Polska: J. Kasprowicz, K. Przerwa-Tetmajer, K. Zawistowska, T. Miciński, B. Leśmian, L. Staff*, Warszawa 1997, s. 445.
[22] K. Niklewiczówna, *Zawistowska a ówczesna moda literacka*, „Pamiętnik Literacki" 1947, s. 218.
[23] Zob. A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 153.
[24] Zob. L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości. (O poezji Kazimiery Zawistowskiej)*, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 36–38.

poddanie poetyzacji i estetyzacji. Poszukując więc tego, co w tej twórczości „naturalne", skupmy uwagę na jeszcze innym jej aspekcie, który jeden z badaczy określił jako „bezwzględna szczerość" oraz „bezpośredni[e], namiętn[e] wyrażenie osobowości poetyckiej o niezwykle intensywnym życiu wewnętrznym"[25].

W imię owej „bezwzględnej szczerości" zanegowana została nawet w jednym z utworów Zawistowskiej sama zdolność języka do przekazania prawdy o duszy i naturze:

Lecz gdy nazajutrz na chłodno odczytywała to, co w przededniu do późna w noc nie raz pisała w gorączce i ekstazie – wtedy czucie w niej drętwiało i myśl opadała znużona – wtedy widziała jasno, jak słowa – nędzne martwe słowa – bardzo kaleczą żywą myśl ludzką i żywe uczucia – puste zdania i banalne, sklejane sztucznie obrazy i porównania nie odbijają w tysięcznej części tych błyskawicznych poruszeń, tych półtonów i półcieni, jakimi rozbrzmiewa i mieni się duch ludzki i natura – i to wszystko jest szablon, frazes, martwota – a nie ruch, nie prawda, nie życie! (*W noc księżycową*, s. 145.)

Słyszalny jest tu pogłos jeszcze romantycznego poczucia niewyrażalności tego, co najgłębiej duchowe i wewnętrzne, zgodnego z Mickiewiczowską formułą, że „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie"[26]. Szablon i frazes odwołują nas zarówno do Nietzscheańskiego założenia, iż słowa nie mają żadnego związku z istotą rzeczy[27], jak i do Bergsonowskiego przeświadczenia o języku zamykającym płynne doświadczenie w obcych mu, sztywnych strukturach słownych.

Sztuczny charakter wytworów artystycznych może więc zostać przeciwstawiony szczerości ludzkich doznań, jak u nastoletniej Maryi – bohaterki *Panagii*, która znacznie lepiej czuje się w prawdziwym świecie niż na formalizującej znaki świętości ikonie:

Naiwną ręką mistrza sprzed laty,
W ołtarz cerkiewny sztywnie wtłoczona.
Młode jej skronie gniecie korona
Młodą pierś gniotą dostojne szaty. (*Panagia*, s. 133)

Z kolei dla bohaterki *Ksieni* dekoracja „marginesów sztywnych psałterzy" stanowi sublimację macierzyństwa. Działalność artystyczna nie jest jednak w stanie go zastąpić ani zminimalizować cierpienia, dlatego: „[…] po złoconych kart pergaminie,/Bolesne srebro łez cichych płynie". Natomiast w opowiadaniu *Tak być musiało* sztuka i wszelkie idee przeciwstawione zostały prawdziwości miłosnych doznań:

Iść torem, który mi wytknąłeś usiłowałam; pragnęłam w ukochaniu twoich ideałów zatopić, zaprzepaścić całe moje jestestwo – ale, widzisz, nie mogłam, nie umiałam zdobyć się na ukochanie tego, co bezpośrednio nie było tobą i wszystkie wielkie idee, sztuka i piękno abstrakcją mi się wydawały, zimnym szyderstwem dla dusz, tak jak moją rozpaczą i tęsknotą znużonych. (*Tak być musiało*, s. 160.)

---

[25] A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 152.
[26] A. Mickiewicz, *Dziady cz. III*, Wrocław 2012, s. 50.
[27] Zob. F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] tenże, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.

Czy nie jest więc paradoksem, że bohaterka postawiona w sytuacji wyboru między sztuką a życiem, wybiera śmierć jako potwierdzenie nadrzędności życia nad sztuką?

1.2. Kobiecość i męskość

W kontekście powyższego utworu nie sposób nie poszerzyć opozycji natury i kultury o inny dualizm: kobiecości w kontraście do męskości. Jak pisze Henrietta Moore, zainteresowanie zhierarchizowanymi stosunkami między kobietami a mężczyznami jest cechą charakterystyczną antropologii już od początków jej istnienia[28]. Sherry B. Ortner podkreśla natomiast, że „[w]e wszystkich znanych kulturach uważa się kobietę za stworzenie w jakimś stopniu podrzędne wobec mężczyzny". Dowodem uznania kobiet za niższe jest chociażby wyłączenie ich z rytuałów sakralnych. Istotą kultury jest panowanie nad naturą, stąd taki układ relacji nie stanowi zaskoczenia. Podczas gdy ciało kobiety skoncentrowane jest na reprodukcji, ciało mężczyzny musi wykazać się twórczością zewnętrzną. Produkuje on „przedmioty względnie trwałe, wieczne i transcendentne, kobieta natomiast produkuje innych śmiertelników". Przytoczone sformułowanie wyjaśnia m.in., dlaczego niszczeniu życia przez mężczyzn (np. podczas wojen) nadaje się większy status niż porodowi. Ponadto:

> W niemal każdej kulturze seksualizm kobiecy skrępowany jest większymi rygorami niż męski, w niemal każdej kulturze kobiety mają znacznie węższy zakres ról do wyboru i znacznie bardziej ograniczony dostęp do wielu instytucji społecznych. […] w ramach tego samego zbioru przekonań kulturowych nadaje się kobiecie całkowicie rozbieżne i jawnie sprzeczne znaczenia […]. Kobieta symbolizuje częstokroć zarówno życie, jak i śmierć […]. Ta rozpiętość symboliki w dużo większym stopniu niż w wypadku symboli męskich ciąży ku ekstremalnej dwuznaczności: kobieta zostaje raz całkowicie wyniesiona, raz całkowicie poniżona, rzadko kiedy umiejscawia się ją na normalnej skali ludzkich możliwości[29].

Jeśli przyjmiemy, że trafność opisów mechanizmów podporządkowania kobiet zależy od zrozumienia stosunków pomiędzy płciami kulturowymi (*gender*), które mogą być pojmowane jako konstrukcje symboliczne lub jako reakcje społeczne, to jednym z istotniejszych osiągnięć antropologii kobiet jest powiązanie symboliki płci kulturowej ze stereotypami na temat płci i płciowości[30]. W latach 70. XX w. Sherry B. Ortner i Edwin

---

[28] H. L. Moore, *Płeć kulturowa i status – wyjaśnienie sytuacji kobiet*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny i E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 319.
[29] Sh. B. Ortner, *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura" do „kultury"?*, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0064ortner.pdf [dostęp: 1.05.2021], s. 112–137.
[30] H. L. Moore, dz. cyt., s. 309–311.

Ardener zapoczątkowali istotną perspektywę w badaniach na temat statusu kobiet poprzez ujęcie kobiecego podporządkowania jako faktu uniwersalnego, który jednak nie wynika z biologicznych różnic między płciami, dlatego jego źródła należy szukać na poziomie ideologii kulturowej i symbolizacji. Ortner zwróciła uwagę na to, że we wszystkich społeczeństwach kobiety są kojarzone z czymś, co każda kultura deprecjonuje. W jej przekonaniu jest to „natura" w najogólniejszym znaczeniu. Badaczka odwołuje się tu do dwu najczęściej stosowanych argumentów:

1) Fizjologia kobiety i wyspecjalizowane funkcje reprodukcyjne sytuują ją bliżej natury niż mężczyznę.
2) Społeczne role kobiet postrzegane są jako bliższe naturze, ponieważ zaangażowanie w reprodukcję biologiczną ogranicza je do pełnienia szczególnych funkcji społecznych. O ile kobiety są aktywne przede wszystkim w sferze życia domowego, o tyle mężczyźni są identyfikowani z przestrzenią publiczną i polityczną.

W związku z tym, że kultura próbuje kontrolować i przekraczać naturę, uznano za zasadne, że kobiety dzięki swojemu silnemu związkowi z „naturą" powinny zostać poddane kontroli i ograniczeniom. Przywołane stanowisko zostało zanegowane dopiero w ramach kształtującej się w ostatnim stuleciu krytyki feministycznej[31].

Antropologiczne przeciwstawienie obu płci szczególnie wyraziście uwidoczniało się na przełomie XIX i XX w., a teoretycy społeczni tego czasu pojmowali transformacje związków między płciami jako sedno ludzkiego rozwoju historycznego. Zachodzące zmiany ilustrowali opisem ewolucji struktury rodziny. W tym założeniu historię ludzką miała charakteryzować walka pomiędzy płciami, w której „prawo macierzyste" ustąpiło miejsca „prawu ojcowskiemu"[32]. Konsekwencją twierdzeń rozwijającej się wtedy prężnie antropologii było postrzeganie kobiet przez pryzmat cech i funkcji ocenianych jako niższe niż cechy i funkcje mężczyzn, czego sztandarowymi przykładem były poglądy zarówno cenionego przez modernistów psychiatry i antropologa Cesare'a Lombroso, jak i Ottona Weiningera, który w książce *Płeć i charakter* (1903) twierdził, że kobieta ma mniejszy mózg, jest niezdolna do abstrakcyjnego myślenia, a pod względem fizycznym jest niedorozwiniętym mężczyzną[33].

[31] Tamże.
[32] H. L. Moore, dz. cyt., s. 319.
[33] Zob. O. Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994, s. 24–30.

Poglądy włoskiego wynalazcy antropologii kryminalnej zreferowała w swym omówieniu XIX-wiecznych stereotypów płciowych Marta Dora. Przykładowo Lombroso, po rozmowach z lekarzami obserwującymi reakcje na poród i zabiegi stomatologiczne, dostrzegł u kobiet wysoką tolerancję bólu fizycznego. Nie określał jej jednak mianem odwagi, ale tłumaczył jako typowe zachowanie zwierząt niższych gatunków, które musiały sobie radzić z utratą fragmentu ciała. Odporność na ból fizyczny dostrzegał u „niższych klas ludzkich, niższych klas społecznych, wśród kobiet i dzieci", niezdolnych do odczuwania szlachetnej formy cierpienia[34].

Wspomniana autorka przytacza wypowiedzi także innych uczonych z tego okresu. W nich wszystkich widoczne jest ugruntowane przez wieki przekonanie o niższości intelektualnej kobiet, której nie jest w stanie usunąć edukacja. Źródła takiej postawy Dora odnajduje już u Arystotelesa, który sugerował, że „kobieta jest deformacją mężczyzny, a menstruacja oznaką słabości i brakiem umiejętności przekształcenia krwi w jej doskonałą formę, czyli nasienie"[35]. Niższość płci żeńskiej udowadniał także Darwin, który pisał, że mężczyzna osiąga „lepsze od kobiety rezultaty we wszystkim, czego się podejmie, czy będzie chodziło o zadania wymagające głębokiego namysłu, rozumowania, wyobraźni, czy jedynie użycia zmysłów i rąk, co ostatecznie sprawiło, że stał się jednostką lepiej rozwiniętą od kobiety"[36]. Z kolei przywołany wyżej Weininger twierdził, że w procesie ewolucji kobieta zajmuje miejsce pomiędzy dzieckiem a mężczyzną. Prawdziwym twórcą kultury materialnej i intelektualnej jest mężczyzna. Kobiety pozornie zasłużone dla kultury to tak naprawdę mierne talenty i to zazwyczaj nie twórcze, ale odtwórcze[37]. Poglądy te były bliskie Strindbergowi, który eksponował je w sposób literacki. Weiningera podziwiał głównie za odwagę mówienia o niższości kobiety. Mizoginia[38],

---

[34] M. Dora, *Ułomność (z) natury. Kobieta w dyskursie naukowym XIX w.*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Społeczne" (2/2012), nr 5, s. 123–124.

[35] Tamże, s. 117.

[36] Cyt. za: M. Dora, dz. cyt., s. 120.

[37] Zob. O. Weininger, dz. cyt., s. 30.

[38] Mizoginia to „uczucie wrogości w stosunku do płci żeńskiej […]. Owo uczucie znajduje społeczny wyraz w konkretnym zachowaniu: w instytucjach kultury, pisarstwie, rytuałach czy innych dających się zaobserwować formach aktywności. […] to uprzedzenie seksualne, które staje się przedmiotem symbolicznej wymiany (jest podzielane) wśród mężczyzn i tym samym znajduje praktyczny wyraz. Przejawia się w sposobach wzajemnego odnoszenia się ludzi do siebie, a uzewnętrznia się w społeczeństwie, oczywiście za sprawą mężczyzn, często w formach rytualnych" (D. D. Gilmore, *Mizoginia, czyli męska choroba*, Kraków 2003, s. 21).
Mizoginia niekiedy prowadzi do lęku przed kobiecością zwanego ginefobią, który jest określany jako kulturowy i jednocześnie genderowy rodzaj fobii powstały na gruncie kilku odrębnych elementów, do których należą: wewnętrzny dziecięcy obraz matki wraz ze skojarzonymi z nim afektami oraz subiektywny stan lęku skojarzony z kulturowo i społecznie skonstruowanymi, zestereotypizowanymi reprezentacjami kobiecości. Ginefobia jest jednym z aspektów męskiego lęku o kruchą męską tożsamość (Zob. M. Sacha, *Ginefobia. Lęk przed kobietą w dyskursie antropologicznym i psychoanalitycznym*, Kraków 2011, s. 9–10).

dająca się odnaleźć w wielu utworach tego czasu, miała wspólne źródła – w dziełach Schopenhauera, Hartmanna i Nietzschego[39].

Przez wieki przedstawicielkom płci pięknej wyznaczano tylko jedno zadanie – prokreację. Zarzucano im niższe pobudzenie seksualne niż mężczyznom, ale jednocześnie sama jego obecność świadczyć miała o atawizmie, a w niektórych przypadkach także o predyspozycjach do niewierności lub prostytucji. Największe ryzyko dla kobiet – zdaniem dziewiętnastowiecznych uczonych – niosła ze sobą czynność myślenia, która mogła prowadzić do bezpłodności. Uważano, że rozwój mózgu kobiety kończy się znacznie wcześniej niż mężczyzny, ponieważ energia potrzebna ciału skupiała się na jajnikach. Edukacja mogła zaburzyć jej prawidłowy przepływ. W konsekwencji kobiety stawały się bezpłodne lub, zafascynowane samorozwojem, mogły porzucić plany małżeńskie:

> Statystyki zdawały się mówić same za siebie: w 1900 roku jedynie 20% posiadaczek dyplomów było mężatkami w roku ukończenia studiów, a liczba ta wzrosła w tej samej grupie zaledwie do 50% w ciągu kolejnych trzech lat. W świetle tych danych wyedukowane kobiety stały się obiektem szykan i dyskryminacji jeszcze większej niż ta, której doświadczały ze względu na samą płeć, a forsując bariery dzielące je od uniwersytetów, miejsc pracy czy urn wyborczych, ściągały na siebie niezadowolenie społeczeństwa, które stało na straży ciągłości gatunku i w swoim rozwoju nie przewidywało miejsca na równość płci, uznając to za uwsteczniające[40].

Biorąc pod uwagę negatywny stosunek do edukacji kobiet, nietrudno domyślić się, że podobnie postrzegano podejmowanie przez nie aktywności zawodowej i twórczej. W przypadku mężczyzn zarówno wykształcenie, jak i tego typu aktywność zawsze gwarantowały podwyższenie statusu społecznego. Inaczej rzecz się miała z dążeniem do niezależności przedstawicielek płci pięknej, przez lata ocenianej negatywnie. Jak pisała Anna Żarnowska:

> Zgodnie z uświęconym tradycją obyczajem kobieta zamężna była całkowicie podporządkowana woli i kontroli męża. Stąd jej pracę poza domem postrzegano jako groźbę wyrwania się spod tej kontroli, a w konsekwencji jako zagrożenie dla patriarchalnego porządku. Chętnie posługiwano się przy tym argumentem zagrożenia dla moralności. […] Pracę kobiet z góry definiowano jako lżejszą, mniej umiejętną, tańszą, ogólnie rzecz biorąc – mniej wartą niż praca mężczyzny. Rytuały rodzinne obejmowały pełną obsługę (przysłowiowy wikt i opierunek) mężczyzny zmęczonego pracą zarobkową; jego dzień – w odróżnieniu od dnia kobiety – dzielił się wyraźnie na czas pracy i odpoczynku, jemu tylko przysługiwało prawo do rozwijania własnych zainteresowań[41].

Niewątpliwie więc sformułowanie „natura ma się tak do kultury jak kobieta do mężczyzny" w istotny sposób wpłynęło zarówno na antropologię przełomu wieków XIX

[39] L. Sokół, *Metafizyka płci. Strindberg, Weiningen i Witkacy*, „Pamiętnik Literacki" 1985, z. 4, s. 5.
[40] M. Dora, dz. cyt., s. 125.
[41] A. Żarnowska, *Czy przełom XIX i XX wieku otwierał kobietom przejścia ze sfery prywatnej do sfery publicznej? Rola barier obyczajowych*, „Rocznik Antropologii Historii" 2014, r. IV, nr 2(7), s. 284–285.

i XX[42], jak i na codzienność życia kobiet, a także znalazło swoje odbicie w literaturze tego czasu. Zdaniem Marii Podrazy-Kwiatkowskiej wtedy to nastąpiła kumulacja czynników determinujących opis kobiecości jako gorszej niż męskość. Na niekorzyść płci pięknej wpłynęła zarówno biologizacja dyskursu erotycznego, jak i postrzeganie idealistyczne, z jego niechęcią do ciała i materii, a wreszcie i uwarunkowania społeczne kobiety stawały się konkurentkami mężczyzn na rynku pracy. W konsekwencji:

mizogini dewaluują kobietę: sobie przypisują sferę kultury, kobiecie — emisariuszce przyrody — sferę biologii, a zwłaszcza nie liczące się z niczym pragnienie przedłużenia gatunku. Oskarżają swoje partnerki o wiązanie ich, poprzez erotykę, z materią; a także — im właśnie zarzucają, tak przez artystów nie lubiany, przymus stabilizacji[43].

Na tak zarysowanym intelektualno-społecznym tle wpisane w twórczość Zawistowskiej pojęcie kobiecości wcale nie jest łatwe do jednoznacznego uchwycenia. Najmniej chyba związków łączy to wyobrażenie z przypisywanymi tej płci rolami społecznymi. Kobieta jako podmiot liryczny lub bohaterka funkcjonuje tu właściwie poza kręgiem rodzinnym. Nie rozpoznajemy utworów opisujących miłość małżeńską czy kierowanych do męża (wyjątkiem jest dedykowany mu sonet *Lato*). Jeśli natomiast chodzi o macierzyństwo, poza skierowaną do dzieci formułą dedykacyjną w wierszu z cyklu *Wam*, jedyną przywoływaną przez poetkę matką jest Maryja, co mimo uczłowieczenia tej postaci w części utworów, utrudnia jej postrzeganie przez pryzmat „naturalnych" zadań kobiet. Bohaterka Zawistowskiej bywa świętą lub grzesznicą, prakobietą Ewą, władczynią, królewską faworytą, ksienią. Żadna jednak z tych ról czy masek, jakie przybiera podmiot liryczny, nie pozwala utożsamić jej z „wzorcową" (w męskim rozumieniu) kobietą przełomu XIX i XX w.

Bohaterki Zawistowskiej wpisują się natomiast w te lęki, jakie są udziałem mizoginicznych mężczyzn, prowokują, wodzą na pokuszenie, pragną dominacji nad płcią przeciwną, nawet jeśli swe pragnienia kierują ku świętym (Jan Chrzciciel w utworze pt. *Herodiada*). Przykładem przesunięcia damsko-męskich relacji w sferę czystej fizjologii jest sonet o wymownym tytule *Lwica*. Tytułowa postać obserwuje z zainteresowaniem miłosne zapasy i nagradza zwycięzcę – „Z obroczonych mu piersi krwawą farbę liże". Dzięki erotycznej władzy nad mężczyzną kobieca triumfatorka mogła też spodziewać się najcenniejszych zdobyczy/darów:

Więc za ten uścisk, co go splótł namiętnie,

I dreszcz nieznanej rozkoszy odsłania –

---

[42] Tamże, s. 309–319.
[43] M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina*, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6, s. 37.

Król-Słońce, wzniesion na ekstazy szczyty,
Francję pod stopy cisnął faworyty. (*Pompadour*, s. 92)

Za podsumowanie tego nurtu twórczości młodopolskiej poetki niech posłużą słowa Dariusza Trześniowskiego, który w jej tekstach rozpoznał głos należący do „Wiecznej Kobiety". Jak pisał badacz:

Kobiecość w wierszach tych wydobyta zostaje z porządku historycznego, jest ponadczasowa, wieczna, poddana mityzacji. Bohaterki różnych porządków czasowych są wciąż takie same, piękne, triumfujące nad męską wyobraźnią. Erotycznej pasji nie określa tu prokreacyjna motywacja Schopenhauerowskiej kobiety-modliszki, więcej jest tu Strindbergowsko-Nietzscheańskiej rywalizacji płci, pragnienia dominacji, wyzbytego wszakże nienawiści. Obiecywana zmysłowa rozkosz jest jedynie kobiecym darem, o potężnej sile, która potrafi odkształcić męski świat, wyznawaną dotąd hierarchię wartości. Erotyczna pasja niejednokrotnie triumfuje tu nad politycznymi ambicjami mężczyzny[44].

Na takim tle silnej kobiecości zdecydowanie odmiennie przedstawia się sytuacja kobiecej postaci opowiadania *Tak być musiało*, która akceptuje własną intelektualną niższość wobec mężczyzny, podporządkowując mu zarówno swe ciało, jak i duszę:

Nie pokochałam cię wówczas za twoją wyższość duchową, za piętno tego geniuszu – nie! Ja pokochałam cię porywem mych zmysłów, tę złotą głowę twoją kochałam i tę bladą linię ust twoich, pod których pocałunkami pragnęłam skonać. Ale czułam równocześnie, iż jeśli chcę być kochana całym twym jestestwem, to posiąść duszę wpierw trzeba, a potem działać na zmysły. Zapragnęłam czymś więcej niźli kochanką twą zostać. Dlatego nawet starania o moją powierzchowność, z której dotychczas byłam tak dumna, na bok usunęłam – z prostotą wiejskiej dziewczyny warkoczami głowę okręciłam – cicha byłam i skupiona, słuchając słów twoich, z których każde nowe światy otwierało przede mną. (*Tak być musiało*, s. 159–160.)

I w tym jednak przypadku – zdaniem Jana Marxa – „[s]amoponiżenie o masochistycznym zapamiętaniu"[45] miałoby stanowić rodzaj wyzwania, w którym „kobieta wciąga mężczyznę w melodramatyczną grę pozorów i mistyfikacji, podporządkowaną fikcyjnej idei zdobywania duszy kochanka"[46]. Dostrzeżenie w postawie podległości rodzaju prowadzonej przez kobietę erotycznej gry ÷ co jednak nie wydaje się tak oczywiste, jak chciał tego autor opracowania ÷ wiązałoby więc opowiadanie z wymienionymi wyżej lirykami, będącymi zapisem „pragnieni[a] ubezwłasnowolnienia mężczyzny, doprowadzenia do erotycznego amoku, zredukowania miłości do nagiej żądzy"[47].

W pierwszoosobowych lirykach Zawistowskiej mężczyzna jest po prostu odbiorcą, adresatem, do którego kierowana jest wypowiedź, jak w utworze rozpoczynającym się od słów *Cieniem byłeś ty dla mnie*. Zwykle jest on bliski osobie

---

[44] D. Trześniowski, *To czuję „ja", to czuje „moje ciało". O poezji Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, pod red. E. Durys i E. Ostrowskiej, Kraków 2005, s. 106.
[45] J. Marx, dz. cyt., s. 467
[46] Tamże.
[47] Tamże, s. 468.

mówiącej, jednak jego dookreślenie nie jest możliwe, przez co staje się po prostu mężczyzną u boku kobiety. Jak też stwierdza Katarzyna Wądolny-Tatar, w tekstach poetki z Supranówki:

> Kochanek bywa niekiedy zredukowany do wybranych części ciała. […] oczekiwane jest jego działanie, które wpłynie na doznania podmiotu – „ty" występuje w roli aktywatora kobiecego ciała[48].

Co również ważne – jak podkreśla badaczka – w poezji Zawistowskiej „kobieta definiowana jest w relacji z mężczyzną":

> Działa tu zasada dopełniania jako ruch z punktu […] do punktu […] – i to niekoniecznie kobieta stanowi dopełnienie mężczyzny, często właśnie on funkcjonuje jako uzupełnienie kobiety, warunkuje jej kobiecość, zostaje dopuszczony do współudziału w uczcie zmysłów[49].

Jedynie jednak w przypadku bohaterek biblijnych i historycznych możemy wskazać konkretnych mężczyzn, z którymi splatają się ich losy. Ku zaskoczeniu w tej grupie tekstów najczęściej pojawia się Chrystus (*Magdalena I*, *II*, *III*, *Magdalena*, *Kinga i Johelet*, *Weronika*, *Teresa* czy *Agnesa*). Na przełomie XIX i XX w. nie był to jednak odosobniony przypadek, ponieważ, jak dopowiada Wądolny-Tatar:

> Literackie interferencje religijnej ekstazy i intymno-cielesnych uniesień, prowadzących do mistycznego zespolenia, wskazywały na tęsknotę za duchowo-cielesną jednością, jej wyobrażeniem była figura Chrystusa kochanka funkcjonująca w literaturze młodopolskiej[50].

Innymi bohaterami, których jesteśmy w stanie wskazać w lirykach Zawistowskiej są Adam (*Ewa I*), Jan Chrzciciel (*Herodiada*), król Francji Ludwik XV (*Pompadour*)[51], król Portugalii Piotr Sprawiedliwy (*Inez de Castro*), a także postacie bliskie tradycji średniowieczno-baśniowej: rycerz i paź (*Królowe z gobelinu I*, *II*). Wymienieni bohaterowie zostali scharakteryzowani przez pryzmat ich relacji z kobietami. Skoro więc we wcześniejszej tradycji to przedstawicielki płci pięknej funkcjonowały jako „dopełnienie mężczyzn", można byłoby, w odniesieniu do twórczości Kazimiery Zawistowskiej, mówić o odwracaniu hierarchii: kobiece – męskie.

---

[48] K. Wądolny-Tatar, *Somatopoetyka Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i U. Pilch, Kraków 2016, s. 175.
[49] Tamże, s. 179.
[50] Tamże, s. 180.
[51] Gwoli historycznej ścisłości Madame Pompadour nie była kochanką Króla-Słońce (Ludwika XIV), lecz właśnie Ludwika XV.

1.3. Dusza i ciało

Ostatnią parą opozycyjnych pojęć, na które chciałabym zwrócić uwagę, jest dusza i ciało. O duszy (już nie tylko kobiecej) jako o motywie literackim opozycyjnym wobec ciała, następująco pisze współczesny znawca epoki Młodej Polski:

> [d]usza, „naga dusza", odsłonięta i obnażona w swoich najtajniejszych sekretach, stała się najczęściej odmienianym słowem literatury. […] Analityczna introspekcja, drążenie w głąb, penetracja najmroczniejszych i najskrytszych zaułków psychiki ludzkiej stały się szczególną ambicją literatury[52].

Zainteresowanie *psyche* było bowiem w tym czasie – jak podkreślał badacz – konsekwencją rozwoju nowoczesnej psychologii, pierwszych wzmianek o Freudowskiej psychoanalizie, popularności prac Lombrosa, czy też odkrycia przez Baudelaire'a twórczości amerykańskiego romantyka Edgara Allana Poe[53].

Od połowy XIX w. został wznowiony dawny spór dotyczący zależności między duszą i ciałem, prowadzony od antyku po romantyzm przez takich myślicieli, jak Platon, św. Augustyn czy Kartezjusz. Szczegółowo owe dziewiętnastowieczne pomysły na filozoficzno-antropologiczno-literackie opisy relacji między cielesnością a duchowością zreferował Marian Stala[54]. W tym miejscu przywołam uwagę uczonego dotyczącą paradoksalnych skutków owego sporu:

> Punktem zerowym [...] było wspólne dla różnych monizmów zakwestionowanie mocno ugruntowanego w potocznej świadomości przekonania o podwójności ludzkiej istoty, o przynależności człowieka do dwóch niezależnych porządków: cielesnego i duchowego[55].

Jednakże, jak dodaje badacz, owo „antydualistyczne nastawienie nie wyeliminowało samego dualizmu, nie pogodziło sprzecznych między sobą monizmów"[56]. Spór o duszę i ciało mógł natomiast mieć charakter teologiczny lub egzystencjalny, mógł przeciwstawiać się naturalistycznym pomysłom, iż dusza to jedynie fizjologia/funkcja ciała, lub też mógł ją utożsamiać np. z mózgiem[57].

Marian Stala wyodrębnił w swej rozprawie na temat młodopolskiej topiki „duszy" powiązane z nią motywy łąki, ogrodu, stepu, płomienia, światła, świątnicy czy czarnego zamku[58]. Wielość określeń duszy, a nawet ich nadmiar, nie oznaczał jednak, że poeci Młodej Polski byli pewni, czym tak naprawdę jest obiekt ich fascynacji. Refleksje na jego

---

[52] A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 41–42.
[53] Tamże.
[54] M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
[55] Tamże, s. 46.
[56] Tamże, s. 47.
[57] Zob. tamże, s. 46–86.
[58] Tamże, s. 222.

temat czyniły to pojęcie coraz bardziej problematycznym. O ile zgodne z tradycją poetyckiego obrazowania jest personifikowanie duszy, o tyle znacznie mniej oczywista, np. na tle romantycznego obrazowania *psyche*, jest jej sensualizacja:

Młodopolskie dusze nie tylko „schodzą w ciemność", nie tylko wyciągają „długie drżące ręce w bolesnej tęsknocie" – lecz także (zwłaszcza u Przybyszewskiego) poddane są doświadczeniu fizycznego bólu[59].

Maria Podraza-Kwiatkowska pisała o tym, że w żadnej epoce nie było tylu obrazów sfery *psyche*, co w modernizmie. Wynikało to przede wszystkim ze zderzenia się trzech koncepcji: religijno-filozoficznej, psychologicznej oraz parapsychologicznej. Tradycyjne pojęcie duchowości połączyło się z nowoczesnym pojęciem podświadomości na zasadzie symbiozy. Młodopolska badaczka wyróżniła dwa kręgi zagadnień prowadzące do wyodrębnienia „duszy", do nadania jej statusu osobnego bytu:

1) pojawienie się obok tradycyjnej pary pojęć dusza-ciało nowej opozycji w różnych wariantach – umysł i transcendentalne „ja", mózg i świadomość absolutna, „ja" powierzchowne i „ja" głębokie (które dochodzi do głosu w niezwykłych stanach psychicznych, także we śnie);
2) badania z dziedziny parapsychologii (uważanej wówczas za podstawę „naukowego mistycyzmu"), które potwierdzały istnienie w człowieku jakiegoś pierwiastka pozacielesnego. Wynikała z nich popularność seansów spirytystycznych, na których rzekomo miał się materializować ten pierwiastek, a nawet odpowiednich fotografii. Zatem była to już nie tylko substancjalna, ale także materialna koncepcja duszy[60].

Motyw duszy wiele miejsca zajmuje również w twórczości Zawistowskiej, która ujmując go głównie z pierwszoosobowej perspektywy wyznania, utożsamiła niejako wypowiedź poetycką z autoanalizą. Możemy więc chyba uznać, że w ujęciu młodopolskiej autorki byłoby to „ja" głębokie, rozumiane jednak nie tyle w kategoriach psychoanalizy, co w odniesieniu do prawdziwego wizerunku osoby odrzucającej maski konwenansów. W licznych utworach tej młodopolskiej poetki mamy do czynienia ze zróżnicowanymi obrazami *psyche*. Jednym z wariantów jest dusza zdematerializowana, oddzielona od ciała, lecąca, stworzona przez wiatr o poranku, składająca się z „wszystkiej nieba słoneczności i wszystkich tęsknot" polskich łanów – zaprezentowana w utworze *J.B.*:

Więc dusza Ci się w dziwne powierzyła loty,
I z swych prostych, a polnych zbłąkawszy się szlaków,

[59] Tamże, s. 230.
[60] M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 122–123.

Leci czasem samotna, na kształt rannych ptaków,
Nie wiedząc, gdzie tułacze rozpiąć swe namioty. (*J. B.*, s. 66)

Porównanie duszy do błądzącego ptaka sugeruje nieustanne poszukiwanie swojego miejsca w świecie. Zmierza ona „w dziwną krainę, a raczej w cmentarze" – miejsce dla niej niebezpieczne, ponieważ: „kto wchodzi, ten w progu złotą młodość grzebie". Nie jest to jednak kres ostateczny, gdyż ma możliwość: „zmartwychwstawszy […] gonić wizje złote skrzydły słonecznemi". Perspektywy zmartwychwstania nie ma natomiast dusza w wierszu *Kochałam Ciebie*. Podmiot liryczny opisuje wygląd grobu ukochanego, na którego marmurze widnieje „skamieniały anioł cichy i promienny", następnie stwierdza:

Bo w tym kamiennym aniele żałości
Dawno umarła moja dusza gości. (*Kochałam Ciebie*, s. 71)

Choć wypowiadająca te słowa żyje w sensie fizycznym, to wraz ze śmiercią kochanka jej dusza umarła.

W wierszu *Wieniec Ci plotę* podmiot liryczny prowadzi pozorowany dialog ze swoją duszą. Na jej mistycznej łące rosną „dziewicze, uskrzydlone pąki", którymi chce udekorować wykonywany wieniec mirtowy. Dodajmy, że w obrzędowości weselnej stanowił on przybranie panny młodej, które w symboliczny sposób manifestowało jej dziewiczość[61]. Osoba mówiąca w wierszu planuje wykorzystać ten wieniec, by owić nim „skrzydła Ikarowe" duszy – marzenia, więc dąży do tego, aby były czyste. Z drugiej jednak strony obserwujemy, że te oczekiwania nie spełniły się – skrzydła zostały zbrukane przez „kwiaty ziemi", a ich czystość (biel) została zastąpiona przez purpurę łączącą się ze zmysłowością i agresją.

Pytania retoryczne obecne w trzeciej strofie imitują rozmowę podmiotu lirycznego z duszą:

Piłaś ich wonie?... Spragniona i głodna?
Duszo ma? Duszo z żaru i pieszczoty –
Mętną strug wodę lałaś w puchar złoty?

I toast życia wychyliwszy do dna,
Smutek pogrzebny masz popiołów urny?
…………………………………………
Duszo gdzież lot Twój? Lot Twych skrzydeł górny? (*Wieniec Ci plotę*, s. 101)

Zatem dusza poznała woń „kwiatów ziemi", poznała wszystkie aspekty życia doczesnego, wśród których szczególnie „spragniona i głodna" była miłości zmysłowej. Doświadczenia te nie przyniosły jej jednak radości, ale „smutek pogrzebny", przeminęły

[61] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2006, s. 775.

i pozostały po nich tylko „popiołów urny". Pytania obecne w ostatnim wersie wyrażają rozczarowanie podmiotu lirycznego. Dusza miała odbyć „górny lot" na udekorowanych wieńcem mirtowym „skrzydłach Ikarowych", ale spadła z wyżyn czystych marzeń w marność życia ziemskiego. Zwróćmy także uwagę na zachowanie duszy związane z płynami – „piła woń", „mętną strug wodę lała w puchar złoty", „toast życia wychyliła do dna". Woda jest – jak podkreślał Wojciech Gutowski – materialnym prażywiołem kobiecości, który symbolizuje rozkład i odrodzenie, pragnienie i zaspokojenie, zbrukanie i czystość, grzech i łaskę[62]. „Mętna strug woda" obecna w analizowanym wierszu Zawistowskiej może więc oksymoronicznie łączyć „toast życia" ze „smutkiem pogrzebnym".

Jeszcze inny obraz śmierci duszy pojawia się w wierszu *Idźcie z mej duszy*, w którym podmiot liryczny zwraca się do spersonifikowanych Cieni, aby ją opuściły i udały się w „krainę bajeczną", ponieważ, jak twierdzi:

Dziś dusza moja jest cichym grobowcem,
Wy, jak motyle w grobowcu zbłąkane,
Ranicie skrzydła o granitów ścianę. (*Idźcie z mej duszy*, s. 102)

Metaforyczny obraz śmierci jest tu ewokowany przez motyw grobowca. Obraz innego kamiennego wnętrza: groty rozjaśnionej „godowymi światłami" powraca w wierszu *Czasem ma dusza* (s. 103). W tekście zostały skontrastowane dwa obrazy – optymistyczny w kwartynach i pesymistyczny w tercynach. Granicę graficznie wzmacnia obecność dodatkowego, wykropkowanego wersu. Przez „umajone zielem wrota" duszy powraca „mar wygnanych rój pielgrzymi". Panuje atmosfera szczęścia – obserwujemy wiosenne kwiaty, słyszymy dźwięk lutni i hymn miłosny. Jednakże te „świetlne łuny" zostają zgaszone przez widmo przychodzące z „kurhannych zwyży", chłonące w pierś „jęk spróchniałych krzyży". Zbliżający się kres potęguje epitet „ostatni" dwukrotnie powtórzony w zakończeniu utworu. Co ciekawe, mamy tu do czynienia z radykalną przeróbką wcześniejszej wersji tego sonetu. Zupełnie inny bowiem wydźwięk miały tercyny w utworze opublikowanym na łamach „Chimery"[63] z 1902 r. W tym wariancie stanowiły ciąg dalszy ekspozycji pejzażu wewnętrznego dziewiczej duszy, bez motywów śmierci i przemijania:

Po co dłoń kładziesz gasząc świetlne łuny,
Ty widmo, przyszłe spod kurhannych zwyży,
Ty, co w pierś chłoniesz jęk spróchniałych krzyży –

Grają zaklętym w dźwięki aromatem
Łąk pokoszonych – i niw kłośnych gwarem,
Szumem rzek jasnych – nadbrzeżnym szuwarem,

[62] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 29.
[63] K. Zawistowska, *Czasem ma dusza*, „Chimera" 1902, t. V, s. 18.

Po co dłoń kładziesz cisząc złote struny…
Zostaw – niech grają – niech się ucieleśni
Ostatni akord mej ostatniej pieśni. (1903)

Krasą motyli – bzów znoszonych kwiatem. –
Grając mi, niosą zapach leśnej głuszy
I wszystkie wonie mej dziewiczej duszy. (1902)

Edytorka *Utworów zebranych* poetki bardzo krytycznie oceniła drugą wersję sonetu, „niosąc[ą] ze sobą cały arsenał skojarzeń typowych dla groty – ciemność, tajemniczość, kurhany, krzyże, cmentarze", przez co „odbiera[jącą] tekstowi tak cenny, indywidualny ton, nawiązując do wielokrotnie powielanych schematów"[64].

Tęsknotę duszy za bliską osobą wyraża wiersz *Kędy Ty idziesz*, w którym osoba mówiąca prezentuje adresata swojej wypowiedzi w następujący sposób:

Twój cień!... I z sobą przez wydmy i głusze,
W tumany mgielne wlecze moją duszę…
Mgłami tułacze jej skrzydła owija,
Tęsknica stepów, widmo, co zabija. (*Kędy Ty idziesz*, s. 81)

Podmiot liryczny w impresjonistycznie opisywanej scenie nie jest w stanie wskazać konkretnych cech odnoszących się do wyglądu postaci, dostrzega tylko cień spowity mgłami. Nasila się tęsknota – „widmo, co zabija". Specyficznemu przetworzeniu zostaje też poddany w wierszu stepowy pejzaż jako przestrzeń sennej wędrówki cieni, bliska mitologicznemu obrazowi Elizjum, pozbawiona jednak przypisanego mu uwolnienia od cierpień.

Bardziej rozbudowaną konstrukcję krajobrazu wewnętrznego odnajdziemy w wierszu *Ze spichrza twojej duszy*. Pojedyncze elementy rozczłonowanego pejzażu odnoszą się do zjawisk psychicznych:

Ze spichrza twojej duszy wziąłeś dziwne ziarna,
Aby posiać w mej duszy ugory jałowe,
I popatrz, jak się pleni ta siejba ofiarna,
Jak bujnie młode pędy krzewią się cierniowe.

Białe kwiaty tęsknoty, jako mgła oparna,
W kielich smutku wsączają sznury łez perłowe,
I chyżo wzrasta, chyżo roślinność cmentarna,
By drzewo twojej męki owinąć krzyżowe. (*Ze spichrza twojej duszy*, s. 49)

W kontekście tego sposobu obrazowania można odwołać się do spostrzeżeń Podrazy-Kwiatkowskiej, która pisała o zbitkach semantycznych młodopolan łączących nazwy zjawisk psychicznych z określeniami dotyczącymi elementów pejzażu („ugory jałowe", „kwiaty tęsknoty", „drzewo męki"). Powodują one zatarcie walorów wizualnych na rzecz emocjonalnych, burząc weryzm opisywanej natury. Pejzażu opisanego w

[64] L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 18–19.

cytowanym utworze nie można namalować. W ten sposób Zawistowska, zgodnie z młodopolską konwencją, przyzwyczajała czytelnika do percepcji innej niż wizualna[65]. Dzieje się tak również w przypadku wiersza personifikującego duszę, w którym podmiot liryczny oksymoronicznie charakteryzuje ją jako nagą, „choć w kwiatów i klejnotów dumie”, zachęcając jednocześnie, aby dzieliła się z innymi swym miłosnym cierpieniem:

[…] Mów Ty w tłumie,
O Twej Miłości – o tym świętym tumie,
Twojego bolu!... Mów Duszo – niech liczą
Każdą z łez Twoich, nabrzmiałych goryczą. (*Fragment*, s. 142)

W tych utworach Zawistowskiej, w których świat duchowy staje się głównym tematem (np. w cyklu *Znużenie*), możemy dostrzec konwencjonalne opozycje: świętość-grzech, przestrzeń gwiazd-wir życiowych zamieci, rzewność- mord, a także przeplatanie się obrazów statycznych, wyciszonych emocjonalnie ze zdynamizowanymi, opartymi na poetyce kontrastu i oksymoroniczności[66].

Tematem utworów młodopolskiej poetki staje się zarówno przekraczanie granic między światem materialnym i duchowym (pejzaże duszy, oniryczność, wizyjność), jak i wtórne zacieranie tej opozycji. Była już mowa o tym, że częstym zabiegiem stylistycznym jest personifikacja duszy, kreowanie jej na kobietę, której nieobce jest doświadczenie tęsknoty, nieszczęśliwej miłości lub cierpienia wywołanego dawnymi wspomnieniami. W tym ucieleśnianiu duszy można odnaleźć podobieństwo ze swoistą realizacją młodopolskiej koncepcji androgyniczności, o której w kontekście Przybyszewskiego następująco pisał Stala:

Głosi ona, iż spotkanie z duchem bytowym (transcendentnym wobec podmiotu tego doświadczenia) jest najpierw, w pierwszej kolejności spotkaniem z duchowością innego człowieka. Ta zaś jest dana (jeśli nie jedynie) przez jego cielesny kształt. A zatem: ciało nie tylko więzi duszę – ono ją także objawia[67].

Jeśli bowiem – jak podkreślał Artur Hutnikiewicz – w Młodej Polsce źródłem udręki było „dojmujące uczucie samotności, niemożności absolutnego zjednoczenia, zrealizowania owego dziwacznego ideału dwujedni, Androgyne, kobiety i mężczyzny w jednej osobie”[68], to w odniesieniu do jednostki za realizację owego ideału dwujedni można byłoby uznać połączenie w całość pierwiastków: duchowego i materialnego.

Również u Zawistowskiej pojawia się materializacja *psyche* niekiedy jako swoistego pejzażu (*Lato*, *Zmierzch*), czasem również personifikowanego. Wystarczy

---

[65] M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika…*, s. 195.
[66] Zwraca na nie uwagę L. Kozikowska-Kowalik (dz. cyt., s. 23–25).
[67] M. Stala, *Pejzaż człowieka…*, s. 244.
[68] A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 43.

zwrócić uwagę na incipity wierszy z cyklu *Znużenie*: *Moja dusza jest łąką*, *Idźcie z mej duszy*, *Czasem ma dusza*. Podmiot liryczny pierwszego z wymienionych utworów deklaruje:

Moja dusza jest łąką chaotycznych kwieci –
Czasem nęcą ją gwiazdy, czasem usta świeże,
A czasem księżycowe ściele sobie leże
I z niego w wir życiowych rzuca się zamieci. (*Moja dusza jest łąką chaotycznych kwieci*, s. 100)

Słowa te mają objawić to, co ukryte za przesłoną ciała. Duchowość byłaby tu odwołaniem do tego, co naturalne (łąka), w zestawieniu choćby z uporządkowaną roślinnością ogrodu. Chaotyczne jest zresztą nie tylko łąkowe kwiecie, ale i wir życiowych zamieci mogący nasuwać skojarzenia z Bergsonowskim *élan vital*. Druga strofa prezentuje kolejne oblicza duchowości w jeszcze bardziej wyraźnym kontraście ładu i chaosu:

Moja dusza jest pieśnią lat długich stuleci –
Czasem rzewna, jak święte prababek pacierze,
Czasem myślą goniąca mord, krew i grabieże,
Jak rumak bezwędzidlny, rozhukany leci. (*Moja dusza jest łąką chaotycznych kwieci*, s. 100)

Poskramianie koni biegnących w wyścigowym zaprzęgu można powiązać z fragmentem Platońskiego dialogu *Faidros*, w którym duszę ludzką zestawiono z woźnicą (rozumem) powożącymi dwoma rumakami: wolą i namiętnością. Dusza ulega namiętnościom, co stawia ją w opozycji do obrazu duszy podporządkowanej rozumowi u greckiego filozofa. Ponadto antynomiczność zestawień kojarzonych z tym antycznym motywem jest konsekwentnie wykorzystywana także w następnych częściach wiersza:

Dym kadzideł, skąpany w bakchicznej wonności –
I wówczas jej weselne śpiewają peany,

Że Rozkoszy potęgą świat powstał z nicości…
Lecz niebawem pokutna, znowu w prochu leży,
I z żalu na twarz padłszy – w Niebo jasne wierzy. (*Moja dusza jest łąką chaotycznych kwieci*, s. 100)

Możemy tu więc mówić o swoistym dylemacie, jaki staje się udziałem duszy. Z jednej strony fascynuje ją rozkosz, z drugiej uleganie namiętnościom budzi poczucie winy. To kolejna odmiana charakterystycznego dla wielu literackich obrazów z epoki oscylowania między skrajnościami.

Dusza z wiersza Zawistowskiej posiada ludzkie oblicze. Następuje jej materializacja – możemy ją postrzegać jako kobietę (tak jak w wierszach Micińskiego czy Tetmajera). O roli tej personifikacji motywu następująco pisała M. Podraza-Kwiatkowska:

Nastąpiło swoiste oswojenie i spoufalenie z nią podmiotu lirycznego. Dusza, postać kobieca (o czym świadczą przede wszystkim formy gramatyczne, a nie szczegóły postaci), stała partnerka podmiotu lirycznego, zaludnia pustkę wokół niego, daje mu namiastkę relacji międzyludzkich […]. Niekiedy zresztą wprowadzenie owej postaci służy zabiegowi czysto formalnemu: pozwala zastąpić bezpośrednie, pierwszoplanowe „ja" liryczne i w ten sposób zobiektywizować całą wypowiedź[69].

Utworem, w którym proces personifikacji duszy-kobiety osiągnął najwyższy poziom jest wiersz rozpoczynający się od słów *Twoja dusza wygnanki ma królewskie lice*. Mimo tak szlachetnego oblicza „majestat jest dla niej przekleństwem", musi pozostać bierna, nie może „walczyć przy żadnym […] sztandarze", co prowadzi do tego, że „kona cicho […] w gotyckiej komnacie". W opozycji do umierającej duszy „wokoło mkną Życia wezbrane potoki". Wysoka pozycja i majestat unieszczęśliwiły ją. Z kolei zmaterializowana dusza, porównana do harfy, która mogła zostać dotknięta dłonią Pana, pojawiła się w wierszu *Agnesa*:

Pan na Jej duszę, jak na harfę złotą,
Dłonie położył i rzekł: „Moją będzie […]". (*Agnesa*, s. 126)

Zwróćmy uwagę, że ta wtórna materializacja duszy, czy też nawet jej ucieleśnienie, zacierają wyrazistość opozycji: materialnego i duchowego. Nasuwają się tu słowa Richarda Shustermana, twórcy somaestetyki – interdyscyplinarnej dziedziny opartej na badaniach nad ciałem, umysłem i kulturą, który tak mówił o przezwyciężaniu owego dualizmu:

Czym jest radość miłości bez pożądania i spełnienia emocji, które są zawsze doświadczane cieleśnie, bez znaczenia, jak czysto duchowa jest czyjaś miłość? Jak możemy docenić nawet przyjemność myślenia bez poznania jego wymiaru cielesnego – pulsowania energii, dreszczy podniecenia, napływu krwi, które towarzyszą płomiennym uniesieniom rozmyślania?[70]

Poetka z Supranówki tak wiele uwagi poświęcając zagadnieniom dotyczącym duszy, nawet tej zmaterializowanej, nie bagatelizowała jednocześnie w swoim dyskursie erotycznym sfery somatycznej, którą ujmowała za pomocą synekdochicznych przywołań: warkoczy (*Długie czarne warkocze*, *Ewa I*, *Nimfa*, *Magdalena II*), włosów (*Herodiada*), ust (*O maków purpurowych*, *Wieczorem*, *Bądź Ty mi dobrym*), twarzy (*Noc*), czoła (*Kochałam Ciebie*, *Próżno wołasz*, *Królowe z gobelinu II*), dłoni (*Ciszy, ach ciszy!*, *Daj mi sny Twoje*, *Inez de Castro*, *Czasem ma dusza*), ramion (*Kocham Ciebie*, *Kasztelanki I*), oczu (*Wszędzie Cię widzę*), głowy (*Chciałabym, z tobą*, *Idźcie z mej duszy*, *Kinga i Johelet*), piersi (*Chryzis*, *Lwica*, *Czasem ma dusza*), stóp (*Agrypina*, *Pompadour*,

69 M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika…*, s. 122.
70 R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, przeł. S. Stankiewicz, „Journal of Aesthetic Education" 2006, nr 1, s. 59.

Magdalena I, *Magdalena III*, *Biała królewna II*), łona (*Magdalena I*), lic (*Czerń skrzydeł Twoich*, *Królowe z gobelinu I*). Bohaterki liryczne wykorzystują ciało by kusić mężczyzn (*Herodiada*) lub triumfować nad nimi (*Lwica*). Jak pisze Katarzyna Wądolny-Tatar:

Ciało w twórczości Kazimiery Zawistowskiej może być uznane za narzędzie biologiczno-libidalnych sił. Jest wyraźnym znakiem erotyzmu, ujętego tutaj zawsze przez intymną relację (i w relacji) – aktualną i tą, za którą podmiot tęskni: minioną lub spodziewaną. […] Związki tekstu i ciała są u Zawistowskiej bardzo silne, […] ciało „wydobywa się" z tekstu, jest w nim „zapisane"[71].

Te poetyckie korpografie – jak je określa badaczka – „tworzą warianty somatoestetyczne z zawsze obecnym w nich pierwiastkiem erotycznym. Kluczową rolę w somatopoetyce młodopolskiej twórczyni odgrywają: pamięć (ciało pamiętające), kulturowa substytucja postaci kobiecych i malarskie efekty deskrypcyjne o walorach ekfrazy"[72].

Dodajmy jeszcze, za Kozikowską-Kowalik, że:

Kobieta – podmiot liryczny – prezentuje w tej poezji świat, który nie mógłby być widziany oczami mężczyzny, i to pozostaje wartością, której nie zmienił upływ czasu. Zawistowska jest w swoich wierszach kobietą, podobnie jak Pawlikowska-Jasnorzewska, w całej zmysłowości i skupieniu na sprawie, wokół której zawsze rozgrywa się życie kobiety – miłość. Tylko ona w kobiecej poezji tego okresu wypełniła swoją poezję tak całkowicie tymi problemami[73].

Podsumowując ten nurt rozważań, podkreślmy fakt, że mimo istnienia w twórczości poetki różnorodnych pojęciowych opozycji, niełatwo jednak poddają się one jednoznacznym odgraniczeniom. Zawistowska wpisuje się w młodopolskie dylematy bardziej w duchu przenikania się zjawisk, niż eksponowania dualizmów. Chociaż bowiem motywy obrazowe swojej poezji czerpie ona z natury, to tak naprawdę pejzaże te zostają nasycone stanami emocjonalnymi podmiotu mówiącego, a słownictwo wykorzystane w ich opisie spełnia funkcję estetyzującą. Zawistowska głosi pochwałę wartości artystycznych, trzymając się z dala od naturalizmu, a naturalizacja niektórych elementów krajobrazu zostaje podporządkowana funkcji symbolicznej. Bohaterki jej liryków przeglądają się w oczach mężczyzn, dążą jednak do odkrycia swojej własnej tożsamości i z pewnością nie reprezentują słabej płci. Są silne, przebiegłe, a fizyczną atrakcyjność wykorzystują, by dominować nad mężczyznami. Choć z tekstów autorki *Herodiady* poznajemy ich świat ducha, powiązany z poszukiwaniem sensu istnienia, nie mniej istotne jest, odsłaniane za pomocą synekdoch, ciało. O wartości tej poetyckiej kreacji decyduje zatem sposób powiązania motywów realizujących nadrzędną integralność kobiecej osobowości.

[71] K. Wądolny-Tatar, dz. cyt., s. 172–173.
[72] Tamże, s. 183.
[73] L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 39.

Rozdział II

Między miłością a śmiercią. Kobieca tożsamość liryczna w dobie przełomu

2.1. Typologie miłości i jej modernistyczne ujęcia

Jak czytamy w jednym z opracowań, pod koniec XIX w. pokolenie Młodej Polski radykalnie manifestowało odrębność światopoglądową, artystyczną i emocjonalną nowej liryki. Ukształtowało pewien kanon, którego najjaskrawszymi wyznacznikami były: tęsknota za nirwaną, pragnienie śmierci, marzenia eschatologiczne i katastroficzne oraz postawa hedonistyczna (opierająca się na poszukiwaniu rozkoszy)[1]. Amor i Tanatos to motywy, które zdominowały ówczesną literaturę.

Według definicji słownikowej miłość oznacza głębokie uczucie do bliskiej osoby, któremu zwykle towarzyszy pożądanie. Na przestrzeni wieków artyści ukazywali różne jej oblicza. W najstarszych tekstach biblijnych jedną z odmian miłości określano greckim terminem *agapē*. W pismach starotestamentowych na opisanie uczuć i zachowań Boga wobec ludzi są używane także takie terminy jak: *oiktirmos* czy *eleos*, które w języku polskim przekłada się jako „miłosierdzie", „łaska" i „litość". Jak pisze Aneta Bladyniec-Sośnierz, w jednym z języków biblijnych – w starożytnej grece – pojęcie miłości można było wyrazić na cztery sposoby za pomocą terminów *stergō*, *filia*, *eros*, *agapē*, z których każdy opisywał inny jej rodzaj, dlatego nie należy ich traktować jako określenia synonimiczne. Współczesna badaczka definiuje je następująco:

a) *stergō* – rodzaj miłości występujący w relacjach podporządkowanych, między dwoma podmiotami o nierównym statusie; wyraża się przez pewien rodzaj zauroczenia i nieuświadomionej miłości, będącej w jakiś sposób narzuconą;
b) *filia* – temat tego słowa współtworzy w języku greckim wiele pojęć oznaczających „przyjaźń" i „zamiłowanie", czyli poszanowanie czegoś i zażyłość; relacje implikowane przez to pojęcie znajdują się albo na równym poziomie między podmiotami, albo ich kierunek odbywa się z góry na dół;

---

[1] I. Sikora, *Wstęp*, [w:] tenże, *W kręgu Salome i Astarte. Młodopolskie wiersze miłosne*, Wrocław 1993, s. 6.

forma tej miłości jest lepiej uświadomiona niż *stergō* i dobrowolna dla jednostki;

c) *eros* – określenie miłości namiętnej i pożądania seksualnego; Platon nadawał *erosowi* znaczenie podstawowej potrzeby, z której wynikły wszystkie twórcze działania, podobnie Arystoteles przypisywał tej odmianie miłości funkcję kosmicznej zasady; w chrześcijaństwie emocjonalno-cielesnemu *erosowi* przeciwstawiana jest Boża miłość *agapē*;

d) *agapē* – w pewnym sensie dzieli część swych znaczeń z pozostałymi trzema terminami wyrażającymi miłość; oznacza ogólne zadowolenie z czegoś czy jakąś potrzebę, wskazuje na coś, co jest ważniejsze, określa stosunki przyjacielskie między równym sobie osobami; najważniejsze dla chrześcijańskich interpretacji słowa *agapē* było jego odróżnienie od pojęcia *eros* – miłości szukającej dla siebie satysfakcji we wszystkim, co jest w świecie; *agapē* nie przejawia takich związków z obiektami swej miłości, to człowiek sam kontroluje swe emocje; zadaniem *erosa* jest wyniesienie człowieka do pozycji boskiej, natomiast *agapē* sama w sobie stanowi miłość boską, która wznosi człowieka do swojego poziomu, ma potrzebę wykazania się miłością do otoczenia[2].

Denis de Rougemont, pisząc o idei miłości w ramach judeochrześcijańskiej cywilizacji, wyróżnił trzy typy tego uczucia:

a) *libido* – łaciński termin nazywający pożądanie, który w nowoczesności spopularyzował Zygmunt Freud, kładąc je u podstaw ludzkiej psychiki; przyziemne namiętności;

b) *eros* – grecka nazwa pragnienia, które podlega sublimacji, potrafi przybierać wyższe formy niż proste pożądanie; szczególny rodzaj namiętności, wysublimowana miłość romantyczna; odmiana uczucia dominująca w kulturze Zachodu;

c) *agape* – pojęcie z listów św. Pawła oznaczające najwyższą postać miłości – bezinteresowne ukochanie bliźniego; w chrześcijaństwie podstawa więzi społecznej[3].

---

[2] A. Bladyniec-Sośnierz, *Pojęcia wyrażające cnotę miłości w Biblii*, „Collectanea Theologica” 2017, nr 1, s. 75–88.

[3] D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999, s. 44–51. Przywołane za: A. Bielik-Robson, *Miłość mocna jak śmierć: Przyczynek do innej filozofii skończoności*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 26.

Motyw miłości pojawia się w literaturze wszystkich epok, gdyż uczucie to jest nieodłącznym elementem ludzkiej egzystencji. W Młodej Polsce ani nie odkryto, ani też nie wynaleziono tego motywu, jednak programowo i manifestacyjnie podejmowano tematykę erotyczną. O ile kultura zachodnia odwoływała się do różnych typów miłości, o tyle w Polsce prym dotąd wiodło jej ujęcie romantyczne, o czym następująco pisał Ireneusz Sikora:

Poezja polskiego romantyzmu w tak wysokim stopniu nasycona tematyką erotyczną, […] była daleka od śmiałości w traktowaniu problematyki miłosnej, co więcej – to właśnie romantyzm stał się literackim kodyfikatorem wzorca miłości na wskroś uduchowionej, anielskiej, niespełnionej, i współtwórcą (wraz z sentymentalizmem) dziewiętnastowiecznej tradycji estetyczno-literackiej, złośliwie określonej jako „celibat literacki", obowiązującej przecież aż do progu modernizmu[4].

Młodopolska koncepcja miłości stanowiła więc szokujące *novum* dla pokolenia pozytywistów, które tematykę erotyczną traktowało z powściągliwością. Obowiązująca wcześniej norma obyczajowa pozwalała jedynie na mówienie o miłości platonicznej, z pominięciem sfery zmysłowo-fizjologicznej, której opis trafiał jedynie do literatury obiegu nieoficjalnego[5]. W ten oto sposób modernistyczne postrzeganie miłości zaprzeczyło dotychczasowym wzorcom utrwalonym w tradycji literackiej. Jak pisał Wojciech Gutowski:

Nigdy przedtem ani później literatura polska nie eksponowała erotyki równie powszechnie w dziełach najlepszych i w masowej produkcji, w stanie tak silnego skupienia znaczeń, emocji, obrazów i w tak wyraźnie określonych stylach mitologizacji[6].

Patrząc zaś na ten proces od strony skutków jego oddziaływania na lirykę, dopowiadał:

Wiersze eksponujące akt seksualny przełamywały tabu, czyniły seks tematem równie godnym literatury wysokoartystycznej (liryki!), jak był nim dotąd wyidealizowana namiętność czy sentymentalna czułostkowość[7].

Ten wysyp utworów o tematyce miłosnej nie pojawił się w społecznej próżni, współistniał on z zasadniczymi przemianami kulturowo-obyczajowymi II poł. XIX w. Sikora zmiany w zakresie obyczajowości erotycznej, jakie zaszły w tym czasie, określił mianem „prawdziwej rewolucji". Składał się na nią ruch emancypacyjny, który przyniósł nie tylko stopniowe przyznawanie kobietom praw obywatelskich, ale także wprowadził typ kobiety samodzielnej (konkurującej z mężczyzną, również na gruncie literatury) oraz typ kobiety walczącej o równouprawnienie z mężczyzną w sferze seksualnej. Coraz częściej bohaterkami dzieł literackich i plastycznych stawały się kobiety dominujące –

---

[4] I. Sikora, *W kręgu Salome i Astarte…*, s. 10.
[5] Tamże.
[6] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 354.
[7] Tamże, s. 124.

Salome, Judyta, Ewa, Lilith, w wersji mężczyzn obowiązkowo w ujęciu mizoginistycznym i perwersyjnym[8].

Zmiany obyczajowe toczyły się w powiązaniu z rozmaitymi dyskursami epoki, na czele z psychologicznym i filozoficznym. Wystarczy wspomnieć, że „filozoficznym patronem liryki modernistycznej" był Artur Schopenhauer, wg którego „mistyczne porozumiewanie się dusz kochanków, platoniczne uczucia łączące rzekomo kobietę i mężczyznę to jedynie konwencjonalne kulturowe „maski", poza którymi ukrywa się fizjologia"[9]. Uduchowione rozumienie miłości zawęził do sfery seksu. Jego *Geschlechtsliebe* (miłość płciowa, przetłumaczona przez Przybyszewskiego jako „chuć") została przeciwstawiona *Charitas* – miłości w duchu chrześcijańskim[10]. Ponadto młodopolskie eksponowanie motywów erotycznych mogło wynikać z tego, że – jak pisała Halina Floryńska – filozofia modernizmu domagała się intuicyjnego poznania istoty doświadczenia wewnętrznego, które posiada wartość kulturową tylko wtedy, gdy zostanie przetransponowane na język mitu. Konieczność jego ekspresji była zakorzenieniem w istocie człowieczeństwa. Twórca – „producent znaków i znaczeń" miał przedstawić własną metafizykę. Powinna być ona uniwersalna – zakorzeniona w doświadczeniu wewnętrznym i „zrelatywizowana historycznie wobec aktualnego etapu doświadczenia gatunkowego"[11].

W obliczu młodopolskiego zainteresowania motywem miłości Gutowski wyróżnił trzy kręgi tematyczno–mityczne pojawiające się w literaturze tej epoki:

1) mit chuci, w którym miłość jest znakiem działania bezosobowego fatum, siły determinującej życie jednostki i kosmosu;
2) mit intensywnej chwili, w którym przeżycie miłosne jest hedonistycznym, zmysłowym absolutem, ale też estetycznym azylem chroniącym przed dotkliwościami natury i historii;
3) mit androgyne, będący najbardziej złożoną formą młodopolskiej „religii miłości", czyli tej odmiany wyobraźni erotycznej, w której dominowały wzory miłości spirytualistycznej i pojawiały się projekty organicznej syntezy (w strukturze

---

[8] I. Sikora, *W kręgu Salome i Astarte...*, s. 9.
[9] Tamże, s. 8.
[10] Tamże, s. 7–8.
[11] H. Floryńska, *Horyzont mityczny literatury Młodej Polski*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 1980, t. 26, s. 128–131.

metafory i obrazu symbolicznego) przeżycia zmysłowego (seksualnego) i metafizycznego (religijnego)[12].

W książce *Nagie dusze i maski* przywoływał także – za Karolem Irzykowskim – dwa style erotyki, które wyróżniają młodopolski hedonizm: „szczery, bezpośredni" i „grecko-posągowo-sienkiewiczowski". Zwracał przy tym uwagę na to, że styl pierwszy polegał głównie na imitowaniu życiowych banałów, na epatowaniu zmysłowością, a w stylu drugim intensywność miłości fizycznej była zastępowana analizą wywołanych przez jakości estetyczne – zamiast z dynamiką aktu miłosnego mamy do czynienia z kontemplacją ciała postrzeganego jako dzieło sztuki, posąg usytuowany zazwyczaj na tle sztucznego, arkadyjskiego pejzażu[13]. Ten drugi sposób obrazowania wykazuje wyraźnie powinowactwa z estetyką parnasistowską[14].

2.2. Miłość w twórczości Kazimiery Zawistowskiej

Niewątpliwie motyw miłości zajmuje istotne miejsce w tekstach Kazimiery Zawistowskiej, na co zwraca uwagę wielu badaczy tej twórczości[15]. Na ile jest to jednak moda epoki ułatwiająca wpisanie się w gotowe formuły opisu uczucia, a na ile poszukiwanie własnego języka ekspresji? Zakładając, że chodzi tu jednak bardziej o tę

[12] Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski…*, s. 16.
[13] Tamże, s. 130–131. Zob. K. Wyka, *Młoda Polska*, Kraków 1977, t. 1, s. 277–278.
[14] Parnasizm formował się we Francji w II poł. XIX w., jego poetyckim *credo* był wiersz Gautiera *Sztuka* (1858). Do klasycyzmu zbliżały go: obiektywizm, odwołania do tradycji oraz ideał ładu i harmonii. Z romantycznego estetyzmu przejmował hasło „sztuka dla sztuki" i jego treści: postawę artysty wrogą ideałom demokratycznym, kult piękna manifestujący się w sztuce (zwłaszcza antycznej) oraz w naturze. Łączył się z kultem formy i z poszukiwaniem skomplikowanych układów wersyfikacyjnych oraz rzadkich i dźwięcznych rymów. Literatura parnasistowska ma charakter erudycyjny, czerpie motywy i tematy z m.in. z tradycji antycznej i biblijnej. Chętnie posługuje się alegoryczną interpretacją mitów i legend oraz dąży do rekonstrukcji minionych cywilizacji. W literaturze polskiej parnasizm reprezentują wiersze sławiące wartości artystyczne, poświęcone dziełom sztuki, prezentujące pejzaż śródziemnomorski oraz tatrzański. Z tendencjami parnasistowskimi można łączyć troskę o bogactwo wersyfikacyjne i doskonałość formy wiersza. Do innych zaliczyć możemy ideał sztuki nastawionej na funkcje estetyczne, doskonałej formalnie, opartej na erudycji i bogatej tradycji literackiej, szerokie zainteresowania kulturoznawcze, filologiczne i translatorskie. Parnasizm jest też reprezentowany przez utwory zawierające pochwałę piękna natury, architektury i sztuki śródziemnomorskiej (Tetmajer) oraz autotematyczne (Lange).
Inspiracje parnasistowskie łączyły się także z symbolicznymi (Rolicz-Lieder) oraz z scalały polską i europejską tradycję klasyczną z neoklasycyzmem. Przywołane za: H. Filipkowska, *Parnasizm* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk, A. Sobolewskiej, E. Szary-Matywieckiej, Wrocław 1995, s. 768–771.
[15] Zob. A. Straburzyńska-Glaner, *Kazimiera Zawistowska – zapomniana piewczyni miłości*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014, s. 301–308.

drugą możliwość, podkreślmy jeszcze zdarzające się zacieranie w tych lirykach granicy między poszczególnymi wariantami. Bywa również tak, co jest ogólniejszą cechą literatury tego czasu, że leksyka aktu fizycznego zostaje wykorzystana w opisie doświadczeń mistycznych (*Teresa*, *Magdalena I*), jak w wierszu Stanisława Korab-Brzozowskiego:

Dusza ma, cierniem uwieńczona,
Na białym krzyżu twego ciała
Przybita pragnień mych gwoździami,
Schyliwszy głowę, z wolna kona.

Ja sam, jak Judasz Iskariota,
Za twój namiętny pocałunek,
Na dreszcz wydałem ją konania…
Ach, mnie przeraża ta Golgota![16]

czy w utworze Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Qui amant… (Którzy kochają)*:

Pani mej duszy gdzie obróci oczy,
czystość i cisza rodzą się z jej oczu.
Łabędź tak biało skrzydeł nie roztoczy,
jak ona myśli rozpościera czyste.
Róże, co kwitły w jej ciemnym warkoczu,
Pod Twoje stopy godne upaść, Chryste…[17]

Wykorzystując przywołane wcześniej typologie motywu miłości, w twórczości Zawistowskiej staram się wyodrębnić:

a) *eros* – hedonistyczne przeżycie intensywnej chwili, pozwalające zapomnieć m.in. o doczesnych cierpieniach (np. *Herodiada*, *Wieczorem*, *Daj mi sny Twoje*);
b) chuć – pełnia ekspresji popędu płciowego, ograniczająca się do miłości fizycznej (np. *Lwica*, *Agrypina*);
c) *filia* posągowo-grecka – dynamikę aktu miłosnego zastępuje w niej kontemplacja ciała-dzieła sztuki usytuowanego na tle pejzażu arkadyjskiego (np. *Chryzis*) lub przedstawianie urody adresatki jako dzieła sztuki w wierszu dedykowanym przyjaciółce (*M. J.*)
d) *agape* – miłowanie bliźniego, postawa współczucia i empatii sytuująca się w opozycji do miłości fizycznej (np. *Boleściwa*, *Godzinki*).

Spośród wymienionych sposobów realizacji motywu miłości w wierszach młodopolskiej poetki najczęściej pojawia się *eros*. Podmiot liryczny doświadcza intensywnego przeżycia, które przybierać może wyższe formy niż pożądanie, co odróżnia je od chuci. W utworach Zawistowskiej zebranych w cyklach *Dusze* i *Święte* przeżycia

[16] S. Korab-Brzozowski, *Dusza ma*, [w:] *W kręgu Salome i Astarte*, s. 63.
[17] K. Przerwa-Tetmajer, *Qui amant (Którzy kochają)*, [w:] *W kręgu Salome i Astarte*, s. 37.

jednostkowe zostały pokazane z perspektywy historycznych bohaterek, akcentując ich doświadczenia miłości fizycznej. W utworach prezentujących portrety silnych kobiet odnajdujemy szeroką gamę słów-kluczy typowych dla Młodej Polski. Jak bowiem podkreślał Gutowski:

Moderniści pragnęli schronić się przed tyranią natury-chuci w wyizolowanej chwili pięknych przeżyć. Ale najbezpieczniej czuli się za parawanami słów uznanych za samoczynnie działające wehikuły doznań i uczuć. Zamiast transpozycji seksu pojmowanego jako przeżycie zmysłowej transcendencji („skok" poza prawa natury i reguły społeczne) proponowali serię słów-kluczy: „rozkosz", „szał", „upojenie", „żądza", „dreszcze", które miały wprost, bezpośrednio demonstrować siłę przeżycia. W istocie wyrażały one jedynie przeświadczenie o uniwersalnej prawdzie postawy hedonistycznej, nie potwierdzone przekazem chwili wzmożonej wrażliwości[18].

W lirykach Zawistowskiej odnajdziemy typową młodopolską leksykę odnoszącą się do doświadczeń zmysłowych: „Pragnąc zabić rozkoszą te sny, co jej w dani" (*Agrypina*), „Wszystką rozkosz wyssawszy, wszystką słodycz ziemi" (*Kleopatra*), „Wężem pożądań wejdę do Twej duszy!", „Podam Ci usta drżące" (*Herodiada*), „dziś moc pożądania", „I dreszcz nieznanej rozkoszy odsłania" (*Pompadour*), „Drżał pod pieszczotą tej czarnej źrenicy" (*Inez de Castro*), „Za niesytość rozkoszy potępione cienie!" (*Z wizji piekielnych (Pieśń V Piekła)*), „I drżąc w brutalnych ramion oplocie" (*Magdalena*). Ponadto poetka, zgodnie z modami epoki, zestawia zmysłową erotykę z mistycznym uniesieniem, ekstatycznym przeżyciem doznań zmysłowych (*Teresa*, *Magdalena I*) i pragnieniem świętości (*Agnesa*). Niewątpliwie owe opisy eksponują zmysłowy i fizyczny wymiar miłości. W tym kontekście warto też zwrócić uwagę, za Marianem Stalą, na pewien paradoks epoki:

Poezja Młodej Polski, traktowana jako całość, uderza raczej nieobecnością niż nadmiarem cielesnych wyobrażeń… Znamienna jest już rzadkość pojawiania się słów „ciało" i „cielesny" […]. Ciało ludzkie, przestrzenne i dające się zobaczyć, przekształca się w nie przestrzenny i niewidzialny punkt. Albo inaczej: odsłania ukrytą poza nim bezcielesną istotę człowieka[19].

Jak to więc wygląda u autorki *Herodiady*? W jej lirykach samo słowo się pojawia i zostaje wkomponowane w szerszy kontekst doświadczeń zmysłowych, a jednocześnie ujawnia swoistą dychotomię odczuć pozytywnych i negatywnych. Ciało staje się obiektem pożądania: „Słuchała nieruchoma, przegięta niedbale,/ Onych pieśni, śpiewanych ku jej ciała chwale" (*Magdalena II*), „W pętach zmysłów, na służbie u pysznego ciała" (*Magdalena III*), „I ust Tych ogniem ciało Twe ogarnę" (*Herodiada*), a także narzędziem grzechu: „Bo trąd występku mi ciało toczy", „Na żer służalczym

[18] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski…*, s. 129.
[19] M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 222–228.

pachołom dała/ Królewską krasę swojego ciała!” (*Magdalena*), „O skłębionych ciał taniec!” (*Z wizji piekielnych (Pieśń V Piekła)*).

Specyficznym ujęciem zmysłowej cielesności jest wiersz *Lwica*: „Dwa cielska krwią ociekłe pod pustynną spieką”, „Dwa cielska, kłów białością wzajem w siebie wżarte”, „Lwica gibkie swe ciało powoli rozpręża”. Ta zwierzęcość zostaje pozbawiona kulturowych masek, co odsyła nas już jednak do nurtu poezji chuci – „wynikającej z ówczesnej koncepcji miłości, a sprowadzanej za Schopenhauerem do popędu seksualnego jako jednej z elementarnych sił rządzących zachowaniami człowieka”[20]. Natomiast w wierszu *Zwiastowanie* cielesność pojawia się w innym kontekście, bo zostaje powiązana z mistyczną tajemnicą poczęcia jako uczłowieczenia Boga: „Kwiat duszy Twojej przemienia w ciało”.

Postrzeganie ciała – znaku erotyki – nie wykluczało połączenia go z symboliką bieli, która w tym przypadku prowadziła do sublimacji miłości, do przemiany *amore profano* w *amore sacro*[21]: „Śpi Chryzis biała. Lecz piersi odkryte/ Są jako jaśmin księżycowo blady” (*Chryzis*), „Uczona ksieni skroń spiera białą” (*Ksieni*), „Cudnych twarzy różaniec opłatkowej bieli” (*Święte*), „Wtem… przyjdą inne – już się wybiela/ Straż najprzedniejsza cór Izraela” (*Magdalena*), „Klęczą siostry dwie białe, dwie królewskie głowy” (*Kinga i Johelet*), „A szły jako stado białych łabędzic” (*Weronika*), „Tobie przyćmią oblicze Magdaleny białe!” (*Teresa*), „Moją będzie – Białą jak owe najbielsze łabędzie” (*Agnesa*).

Marian Stala opisywał także, jako typowe dla poezji modernistycznej, zjawisko przywoływania cielesności za pomocą m.in. metonimii. Zwracał uwagę na najpopularniejszą metonimię cielesną – twarz, której towarzyszą „odcieleśniające epifanie oczu” i „ucieleśniające epifanie ust”, na drugim miejscu wymieniał dłonie „zawieszone między cielesnością a niecielesnością […], odsłaniające całego człowieka, jego istotę i sprzeczności”[22]. Także Zawistowska chętniej niż po słowo „ciało” sięgała po sugestywne synekdochy odnoszące się przede wszystkim do oczu, ust, włosów, dłoni, stóp, ramion, piersi oraz bioder, np.: „Niech więc ramiona mię Twoje oplotą” (*Kochałam Ciebie*), „Kładła stopy, twą wargą pieszczone Cezarze!”, „Kleopatra oczyma śledzi znudzonemi” (*Kleopatra*), „Dwie par źrenic bezsennych patrzy w siebie wzajem” (*Ewa*

---

[20] I. Sikora, *Wstęp. Młoda Polska, czyli o narodzinach nowoczesnej liryki*, [w:] *Antologia liryki Młodej Polski*, oprac. I. Sikora, Wrocław 1990, s. 36.
[21] Zob. M. Stala, dz. cyt., s. 257.
[22] Tamże, s. 252.

I), „W topazowych źrenicach niesie skry pieściwe" (*Lwica*), „I wiem, że dłonie krew mi Twoja splami" (*Herodiada*), „Z piersi, bioder, szat więzy zerwała i kwiaty…" (*Magdalena II*), „Pieszczotą numidyjskiej gięła tygrysicy/ Do stóp swoich ich głowy" (*Agrypina*), „Od ust się jej oderwał" (*Kasztelanki I*), „I kornie mu pod stopy słały, jak podnóże" (*Kinga i Johelet*).

Najbardziej znanym lirykiem Kazimiery Zawistowskiej jest niewątpliwie *Herodiada*, której podmiot liryczny w intensywnej chwili doświadcza hedonistycznego przeżycia. Osobą mówiącą we wspomnianym utworze jest kobieta, która ma odwagę mówić wprost także o miłości erotycznej. Akt miłosny jest tu darem, który przewyższa to, co może zaoferować mężczyźnie Stwórca. W tym utworze możemy obserwować, jak początkowe kuszenie („ja Ci włosy me rozplotę czarne") zmienia się w nakłanianie do aktu seksualnego („Aż pieszczot moich fala Cię ogłuszy!..."), wreszcie w groźbę, gdy uwodzony nie chce ulec kusicielce („I wiem, że dłonie krew mi Twoja splami"). Herodiada to biblijna wersja kobiety fatalnej niszczącej mężczyznę, którego nie może sobie podporządkować.

W przywołanym wierszu dostrzegamy odwrócenie narzuconych kulturowo ról płciowych, zapisanych chociażby w tekstach Kazimierza Przerwy-Tetmajera (*Do nieznajomej*, *Lubię, kiedy kobieta*, *Mów do mnie jeszcze*, *Virgini intactae*), aktywna jest kobieta, a kuszony mężczyzna. W lirykach męskich byłoby to po prostu nawiązanie do motywu *femme fatale*, gdy jednak tak pisze kobieta, wydaje się, że chodzi o coś innego, o jej prawo do wyboru partnera i manifestację pragnień zmysłowych. Inną sprawą jest jednak to, że biblijny sztafaż osłabia wyrazistość tej manifestacji.

Obietnica rozkoszy, tym razem jednak przed rozstaniem na zawsze, pojawia się także w utworze zatytułowanym *Daj mi sny Twoje*. Jest to jednak jej wersja odcieleśniona, wysublimowana i wyestetyzowana. Eros zostaje ukryty za rozbudowaną metaforyką i symboliką (sen skrzydlaty, zwierciadło, kwiaty mgły, kryształowe zaświaty). Być może chodzi tu o ożywienie dawnego uczucia („akord, nagle zerwany przed laty"). Mimo wyraźnych stylistycznych różnic łączy ten wiersz z *Herodiadą* kobieca aktywność w relacji z partnerem, nawet jeśli decyzja, jaką podejmuje, będzie dotyczyć ostatecznego rozstania:

I jedną cudną dam Ci chwilę w życiu,
Chwilę jedyną – bo potem w noc ciemną
Pójdę, byś nigdy nie spotkał się ze mną. (*Daj mi sny Twoje*, s. 75)

Błędne byłoby jednak stwierdzenie, że mężczyzna w wierszach Zawistowskiej jest potrzebny tylko do osiągnięcia miłosnego spełnienia. Osoba mówiąca w utworze *Bądź Ty mi dobrym* oczekuje od swego partnera wsparcia, „kojącej ciszy", litości, słodyczy, „czaru wizji sennych", „baśni miraży promiennych" i oplecenia duszy radością, a więc tego wszystkiego, czego w tradycji literackiej mężczyźni oczekiwali od kobiet. Tak więc znowu mamy tu do czynienia z zaburzeniem tradycyjnie postrzeganej relacji damsko-męskiej.

Zawistowska, chcąc pisać o erotyce w sposób mniej skrępowany konwenansem, wprowadza bohaterki historyczne. Swoistą maską staje się również tematyka religijna, w ramach której poetka często operuje stylistyką erotyczną. W przypadku św. Teresy wyraźny jest ekfrastyczny trop rzeźby Berniniego; ekstaza religijna zmienia się w ekstazę miłosną, cierpienie splata się z przyjemnością, a ta wręcz domaga się bólu:

Jeszcze cierpień, o Panie! Te dłonie wzniesione
Naznacz gwoździ męczennych purpurowym kwiatem!
[…]
I ciało moje rozkrwaw krwi Twojej szkarłatem! (*Teresa*, s. 125)

Szkarłat w opozycji do bieli przesuwa akcent z wysublimowanych porywów mistycznych na żądzę pragnień seksualnych. Krew w powiązaniu z kobiecym ciałem oznacza „najsilniejsze pragnienia seksualne, których nie sposób ani wysublimować, ani stłumić"[23]. Nawet bohaterki liryczne sonetu *Kinga i Johelet*, które wielbiły Chrystusa, pragnęły doświadczyć takich cierpień, jakie stały się jego udziałem:

I kornie mu pod stopy słały jak podnóże,
Biczowanych swych piersi, krwią ociekłe róże. (*Kinga i Johelet*, s. 123)

Miłość opisywana przez Zawistowską nie zawsze jest szczęśliwa. Jednym z dowodów na to może być wiersz wchodzący w skład cyklu *Z marzeń moich*. W *Próżno wołasz* pojawia się mitologiczna bogini przeznaczenia – Ananke, która rozdziela kochanków:

Próżno wołasz… zajęła już Ananke blada
Nasze miejsca przy uciech biesiadniczym stole –
[…]

I na wieki rozdziela nas Ananke blada…
[…]

Ach – ja Ciebie pragnęłam, jako pragną rosy
Mrące kwiaty, zdeptane w gościńcowym pyle!...
A jednak rozdzieliła nas Ananke blada… (*Próżno wołasz*, s. 74)

---

[23] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski…*, s. 37.

Podmiot liryczny czuje, że wraz z ukochanym odchodzą wszystkie radości, bez niego umiera, pragnie go tak, jak więdnące kwiaty pragną kropli wody. Dodajmy, że te uczucia są odwzajemnione, adresat także pragnie kontaktu, jednak „próżno woła”, gdyż „zastygła w powietrzu” jego „żałośliwa skarga”. Mimo łączącego ich uczucia nie mogą zmienić swojego przeznaczenia.

Także wyznanie zawarte w wierszu *Cieniem byłeś ty dla mnie* odwołuje się do miłości utraconej, której nie jest w stanie zrekompensować kolejny związek. Tu adresat liryczny staje się jedynie marnym substytutem (cieniem) dawnego kochanka, stąd następujące deklaracje:

Tak w twych oczach ócz innych szukałam wspomnieniem.

O minionym śnie byłeś dla mnie tylko śnieniem.
[…]
Ów kwiat żywy wciąż we mnie – któregoś ty cieniem.

I czasem żal mi ciebie, bo ci jestem dłużną.
Żary duszy twej padły na opokę twardą.
I czasem żal mi ciebie, żeś nie poszedł z wzgardą,

Żeś nie poszedł ode mnie ty, karmion jałmużną!...
Tylko został gdzieś w głębi twej pokornej duszy,
Jak ślad bicza, pręg krwawy od katuszy. (*Cieniem byłeś ty dla mnie*, s. 51)

Osoba mówiąca w tekście nie jest w stanie odwzajemnić uczuć mężczyzny, ponieważ wciąż silniejsze emocje wywołuje w niej pamięć dawnego związku. Ma świadomość, że kochanek z pokorą się na to godzi i przyjmuje tę „jałmużnę”, choć cierpi, co symbolizuje „pręg krwawy od katuszy”.

Podobnie w utworze *Kocham Ciebie* początkowa miłosna deklaracja:

Kocham Ciebie, bo wracasz Ty mi wiosnę złotą
Mej młodości i jasne powracasz miraże (*Kocham Ciebie*, s. 76)

zostaje podszyta emocjami z przeszłości. W osobie mówiącej narasta niepokój:

Niech więc ramiona mię Twoje oplotą –
Zasłoń oczy – dziś w przyszłość nie chcę patrzeć ciemną,
Chcę zapomnieć o wszystkim, co nie jest pieszczotą. (*Kocham Ciebie*, s. 76)

Boi się ona przyszłości i tak jak w wierszu *Ja, kiedy usta* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, chce doświadczyć „najwyższej rozkoszy – zapomnienia”, a także pieszczot. Zazdrości swojemu partnerowi sposobu postrzegania świata, czego wyrazem jest prośba: „Daj mi Twoje oczy!”. Osoba mówiąca potrzebuje radości, szlachetności i optymistycznego spojrzenia w przyszłość swojego partnera, ponieważ tych cech nie może odnaleźć u siebie. W kontraście do radosnego obrazu zarysowanego z męskiej perspektywy:

Tam dźwięk – złoto – purpura – alabastrów schody –

I korowód weselny barwi się tęczowo. (*Kocham Ciebie*, s. 76)

zostają przedstawione negatywne doświadczenia kobiecego podmiotu:

Tak dziś ciemno i zimno… a nad moją głową
Sny majaczą złowrogie… Daj mi Twoje oczy!... (*Kocham Ciebie*, s. 76)

To w stosunku do tego typu utworów narzucała się konwencja odczytań biograficznych mających potwierdzać teorię Wyrzykowskiego mówiącą, że związek poetki z Supranówki ze Stanisławem Zawistowskim był tylko substytutem dawnego uczucia.

Doświadczenia miłosne przybierają też formę bardziej stonowanych zapisów przeżyć, które – co charakterystyczne dla liryki młodopolskiej – zyskują formę ujęć krajobrazowych:

I cała ziemia zdaje się pieszczotą,
Utkaną z kwiatów, słońca i uśmiechu.
I cała ziemia zdaje się bez grzechu,
Jedną olbrzymią miłosną tęsknotą. (*Wieczorem*, s. 58)

Maria Podraza-Kwiatkowska taką konstrukcję pejzażu wewnętrznego określała jako „odmianę symbolicznego porównania”, która zawiera nacechowany emocjonalnie opis wieczornego krajobrazu[24]. Kres dnia generuje poczucie osamotnienia, potrzebę kontaktu z drugą osobą:

Więc wśród tych blasków, co się złotem jarzą,
Ramiona w przestrzeń gdzieś szlą uścisk miękko –
I na pierś czyjąś chce się upaść twarzą

I otoczonym być kochaną ręką –
I z ust spragnionych wszystkie przelać skargi
W czyjeś kochane, czyjeś słodkie wargi. (*Wieczorem*, s. 58)

Choć słowo „wargi” kojarzy się tu z pocałunkiem, jego obecność w ostatnim wersie może też wyrażać tęsknotę za rozmową z drugim człowiekiem.

Zawistowska postrzega *eros* przez pryzmat rozkoszy i cierpienia, walki i podporządkowania, uświęcenia i grzechu, przy czym owe opozycje przekraczają ramy konwencjonalnych podziałów na to, co kobiece i męskie. Przedstawicielki płci pięknej nie są biernymi obserwatorkami. Mają świadomość swoich potrzeb nie tylko duchowych, ale także cielesnych i aktywnie domagają się ich zaspokojenia.

O skomplikowanych relacjach pomiędzy seksem, erotyzmem a miłością pisała Grażyna Gajewska w artykule *O przedmiotach nacechowanych erotycznie z perspektywy studiów nad rzeczami*. Przywołuje w nim esej Octavio Paza *Podwójny płomień: miłość i*

[24] M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 192.

erotyka. Ten meksykański poeta i eseista dostrzegał, że choć pojęcia te są ze sobą powiązane, to jednak nie można traktować ich jako tożsame. Obrazowo przedstawiał to za pomocą metafory ognia i płomieni:

natura rozpala ogień seksu, nad którym migocze czerwony płomień erotyzmu, a powyżej faluje subtelny, błękitny płomyk miłości. Ani czerwony, ani niebieski płomień nie istnieją bez ognia, jednocześnie jednak są czymś innym niż żar, nad którym się unoszą[25].

Podkreślał przy tym, że klasyfikacja erotyzmu nie jest jednoznaczna, bowiem:

[…] nie jest [on] jakimś „nienaturalnym" aktem, ale wykracza poza niego, zagospodarowuje niewykorzystane pokłady seksualnej energii i pożądania. Z jednej więc strony erotyzm ściśle wiąże się z naturą (nie bylibyśmy istotami erotycznymi, gdybyśmy najpierw nie byli seksualnymi zwierzętami), a z drugiej strony, oddzielając pożądanie od funkcji reprodukcyjnych, przenosi nadmiar energii oraz wytworzonej na tym gruncie pomysłowości w obszar kultury[26].

Z tej triady to seks jest najmniej ludzki, ponieważ dotyczy także innych gatunków i koncentruje się na reprodukcji. Przynależy zatem do sfery natury.

„Na początku była chuć. Nic prócz niej, a wszystko w niej"[27] – pisał w roku 1904 o tym typie doznań Stanisław Przybyszewski. Nawiązanie do Schopenhauerowskiej teorii popędu płciowego jako podstawy woli życia łączy się u młodopolskiego twórcy z przejętym od niemieckiego filozofa mizoginizmem. To kobieta bowiem stanowi w jego ujęciu, jako narzędzie instynktu rozrodczego, zagrożenie dla męskiej wolności i indywidualności. Obraz demonicznej, „straszliwej" kobiety to – według Wojciecha Gutowskiego – niezwykle częsty motyw twórczości modernistycznej:

[…] „apokaliptyczna nierządnica", podlega według Schopenhauera woli gatunku w większym stopniu niż mężczyzna. Toteż nawiedza ona często wizje Przybyszewskiego, otoczona niekiedy „strumieniem ludzkich par w konwulsjach kopulacji". […] Niesamowity wir kobiecych ciał w utworach Przybyszewskiego tworzy „szatański majak", o wiele bliższy przerażającym zjawom z kuszeń św. Antoniego niż powabno-lubieżnym nagościom w stylu Siemiradzkiego czy Tetmajera. Bohaterowie jego utworów to typowe ofiary stłumienia libido, prześladowane przez psychopatologiczne wizje-halucynacje[28].

Ponadto badacz podkreślał, że w słowniku pojęć Schopenhauera „natura" i „kobieta" są synonimami. W konsekwencji „mizoginizm można uznać za najbardziej wyrazisty objaw modernistycznego naturowstrętu, odrazy do natury pojmowanej jako pozaludzka, determinująca siła ontyczna"[29].

Według tłumaczonego przez Zawistowską Charlesa Baudelaire'a, kobieta jest fascynującym zwierzęciem-bestią, a najbardziej charakterystyczna literacka

---

[25] Cyt. za: G. Gajewska, *O przedmiotach nacechowanych erotycznie z perspektywy studiów nad rzeczami*, „Teksty Drugie" 2013, nr 1–2, s. 45.
[26] Tamże.
[27] S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, Lwów 1904, s. 5.
[28] M. Podraza-Kwiatkowska, *Schopenhauer i chuć*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1974, nr 2 (14), s. 29.
[29] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski…*, s. 58–59.

reprezentantka erotycznego bestiarium to *femme fatale*, przybierająca różne maski. Mogła być Chimerą – „czarującym potworem" i fałszywą przewodniczką odwodzącą mężczyzn od indywidualizacji, polipem – symbolem kobiecego wampiryzmu, sępem – uosobieniem swoiście nekrofilskiej energii kobiety lub też drapieżną kocicą, atakującą mężczyznę[30]. Kobiety fatalne Zawistowskiej reprezentują głównie ostatni z wymienionych typów, któremu – za Gutowskim – możemy przyporządkować następujące dwa warianty agresywności:

1) atrybuty tygrysicy jako elementy metaforyzujące postać kobiety fatalnej – *Agrypina*;
2) lwica jako inspiratorka erotycznego pojedynku, demonstrująca mechanizm bezuczuciowego pożądania, obojętna wobec wyniku walki; nie obchodzą jej indywidualne cechy zwycięzcy, najważniejszy jest wyraz siły i ekspresja gwałtu – *Lwica*[31].

Tygrysica jako metaforyczne wyobrażenie kobiety fatalnej pojawia się w wierszu poświęconym rzymskiej cesarzowej[32]. Bohaterka liryczna – „numidyjska tygrysica" – potrafiła wykorzystać zarówno swoją pozycję społeczną, jak i urodę dla uwodzenia mężczyzn. Jej urokowi podlegali zarówno „Romy patrycjusze", jak i „wasale dzicy". Siłę oddziaływania kobiety ujmuje poetka w zhiperbolizowanej metonimii: „Wschód i Zachód objęła w swej krwawej łożnicy". Atrakcyjność seksualna i zmysłowość sprawiły, że miała władzę nad mężczyznami, którzy „żądzą pijani" byli obojętni na śmiertelne zagrożenie, sygnalizowane w utworze za pomocą motywu krwi.

Warto przy tym wspomnieć, że tekst własny Zawistowskiej został poprzedzony tłumaczeniem przez nią *Wizji* Alberta Samaina opublikowanej w 1898 r. na łamach „Życia"[33]. Podmiot liryczny relacjonuje w nim swój sen, w którym jako tygrys znalazł się w dżungli wśród tygrysic:

---

[30] Tamże, s. 53–58.

[31] Tamże, s. 61. Gutowski wymienia także trzeci wariant, nieobecny u Zawistowskiej – obraz introspekcji odsłaniającej dialektykę świadomego i nieświadomego (tak jak w wierszu L. Staffa pt. *Dusza* – uwięzioną w klatce tygrysicę-duszę, którą można uznać zarówno za portret animy, kobiecego elementu psychiki, jak i niszczącej Natury).

[32] Chodzi tu najprawdopodobniej o słynną z okrucieństwa i zabójstw Agrypinę Młodszą, matkę Nerona. Po śmierci męża została oskarżona o udział w spisku na życie swego brata, cesarza Kaliguli. Odwołana przez swego stryja, cesarza Klaudiusza, poślubiła go i skłoniła do zaadoptowania Nerona. Pomawiano ją o otrucie Klaudiusza, aby jej syn mógł szybciej objąć władzę. Sprzeciwiała się jego planom małżeńskim, za co Neron kazał ją zabić. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2006, s. 21.

[33] A. Samain, *Wizje*, przeł. K. Zawistowska, „Życie"1898, nr 11, s. 128. Wiersz ten został dołączony do listu, jaki poetka napisała do Miriama 23.01.1902 r. (List znajduje się w Bibliotece Narodowej w Warszawie, teczka „Chimery", sygn. 2865).

J'étais tigre parmi les tigresses lubriques,	Byłem tygrysem pośród lubieżnych tygrysic,
Dont l'échiné ondulait de lentes pâmoisons.	Których plecy falowały od omdleń.
J'étais tigre... et dans l'herbe, où suaient les poisons,	Byłem tygrysem… i w trawie, gdzie sączyły się trucizny,
L'amour faisait vibrer nos croupes électriques[34].	Miłość sprawiała, że całe nasze ciała drżały. (przeł. K. Sz.)

O ile jednak we francuskim oryginale pada dwukrotna deklaracja: „J'étais tigre...”, o tyle w przekładzie młodopolskiej poetki tygrysem można się stać dopiero „wśród żądnych tygrysic”, dzięki którym odkrywa swoją płeć:

I tygrysem, wśród żądnych tygrysic się stałem,
Którym grzbiety w łuk krągły perzą się i kłonią;
Byłem samcem… w zielsk sieci, co jad trucizn ronią,
I tygrysiej rozkoszy dreszcz mi wstrząsnął ciałem. (*Wizje I*, s. 176)

Zatem pożądanie i zmysłowość tygrysic pozwoliły podmiotowi lirycznemu na odkrycie swojej samczej natury. Miłość fizyczna dostarcza mu dreszczy rozkoszy, ale także zwiastuje zgubę i niebezpieczeństwo – „jad trucizn”[35]. O ile jednak u Samaina był to „ja”-tygrys, w tekście młodopolskiej poetki pojawia się „ona”-bohaterka liryczna. Warto podkreślić, że tłumaczony utwór występuje jako sonetowy dyptyk składający się z utworów prezentujących dwa odmienne typy miłości. Fizyczność „skwarnej dżungli, pijanej barw orgią i wonią” została przeciwstawiona mistycyzmowi „ogrodu pierwotnego, gdzie dusz szereg gości”.

Drugi wyróżniony przez Gutowskiego wariant kobiecej agresywności odnajdujemy w przywoływanym już w tym rozdziale wierszu *Lwica*. Tytułowa bohaterka stała się inspiratorką pojedynku dwóch samców, którzy toczą krwawą walkę o jej względy:

Dwa cielska krwią ociekłe, pod pustynną spieką.
Lwy, w miłosnych zapasach, piersią o pierś wsparte.
Dwa cielska, kłów białością wzajem w siebie wżarte (*Lwica*, s. 88)

W tej sytuacji lwica pozostaje bierną obserwatorką. Zdaje się być nieporuszona tym, że ktoś ryzykuje życie, zabiegając o jej względy:

Lwica gibkie swe ciało powoli rozpręża,
I krew wietrząc, ruchami leniwego węża,
Śledzi przebieg tej walki przymkniętą powieką… (*Lwica*, s. 88)

[34] A. Samain, *Visions I*, [w:] tenże, *Au jardin de l'infante*, Paryż 1911, s. 125.

[35] W tym miejscu warto zwrócić uwagę na warstwę leksykalną przekładu młodopolskiej poetki – trawę, z której sączyły się trucizny zastąpiła zhiperbolizowana „sieć zielsk, co jad trucizn ronią” zdająca się reprezentować typowo młodopolską poetykę nadmiaru (Zob. J. Jarniewicz, *„Horror vacui”, czyli poetyka nadmiaru w przekładzie literackim*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne. O wierności*, pod red. O. Kubińskiej i W. Kubińskiego, Gdańska 2007).

Opis ten sugeruje, że nie jest dla niej istotne, kto wygra, najważniejsze, że będzie to samiec silniejszy, co można uznać za poetycką ilustrację prawa doboru naturalnego. Obraz zgodny jest też z Schopenhauerowską teorią o popędzie seksualnym jako sile rządzącej zachowaniem człowieka. Jeśli jednak w tradycyjnym porządku ról społecznych lew (mężczyzna) byłby seksualnym zdobywcą, to w tym przypadku w tej roli występuje samica. Obserwujemy odwrócenie porządku kulturowego mężczyzny-zwycięzcy i kobiety-ofiary. Jako męski komentarz do tego typu odwrócenia ról przywołajmy – za Lechem Sokołem – słowa Strindberga, który w specyficznie mizoginiczny sposób objaśniał istnienie w kulturze zachodniej obyczaju adorowania kobiety przez mężczyznę:

Ona właśnie tej woli pragnie, a przede wszystkim energii mentalnej, której nie posiada sama przez się. Dlatego zatem kobieta kochająca pragnie poniżenia mężczyzny, jego upodlenia, a zwłaszcza zapanowania nad nim — wówczas czuje się lepszą. W sensie fizycznym szuka u niego jedynie „iskry życiowej, która zapewni jej potomstwo”[36].

W wierszu Zawistowskiej lwica (kobieta-zwierzę) utrzymuje dwóch samców w sferze miłosnego pożądania, potęguje je do tego stopnia, że stają do walki o nią. Pojawia się też zestawienie bohaterki z „leniwym wężem”, którym jako literacki motyw łączy się z męskością: „Wąż-mężczyzna jest tu przede wszystkim <<fallokratą>> (a więc i mizoginem), przeciwnikiem kobiecości i Natury, zwycięskim niszczycielem kochanki”[37]. A jednak to nie kobieta jest kuszona, lecz sama kusi. Zwierzęce przebranie zostało wykorzystane w utworze do scharakteryzowania naturalności zachowań kobiety, w których wyniku pokonany lew (inny tradycyjny symbol męskości) stał się jej bierną ofiarą. Podczas rozgrywającej się sceny lwica nie okazuje żadnych emocji – leży „na bujnym wonnych traw wezgłowiu” i czeka na zwycięzcę pojedynku, by go nagrodzić:

A ona, gnąc lubieżnie ciemnopłowe krzyże,
Z obroczonych mu piersi krwawą farbę liże. (*Lwica*, s. 88)

Krew wyzwala w niej fascynację erotyczną, staje się pretekstem do pieszczoty ciała zwycięzcy:

W poezji Młodej Polski krew (a ściślej – wytrysk krwi) jest ekspresywnym symbolem zwycięstwa niszczącego seksu nad wyidealizowanym erosem[38].

Grażyna Różańska napisała, że w tym wierszu „samica przejmuje inicjatywę i decyduje o tym, kto stanie się jej kochankiem”[39]. Decyzja jednak to sprawa umysłu, w tym natomiast przypadku mamy do czynienia z zachowaniami instynktowymi.

---

[36] L. Sokół, *Metafizyka płci. Strindberg, Weiningen i Witkacy*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4, s. 5–6.
[37] W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 64.
[38] Tenże, *Nagie dusze i maski…*, s. 36.
[39] G. Różańska, *„Wężem pożądań wejdę do Twej duszy…”. O Kazimierze Zawistowskiej*, Kraków 2017, s. 37.

Wykorzystanie tego „mechanizmu bezuczuciowego pożądania” – jak tego typu relacje określił badacz młodopolskich mitów miłości[40] – powoduje, że miłość fizyczna staje się zezwierzęconą manifestacją energii, chuci, a nie wyrazem uczuć.

Analizując *Agrypinę* i *Lwicę* możemy dostrzec wiele cech łączących te utwory: obudzenie pierwotnych instynktów, rywalizację mężczyzn o względy kochanki, krwawą manifestację siły, wykorzystywanie przez kobietę władzy i silnej pozycji do osiągania celów itp. Jeśli potraktujemy oba teksty jako dyptyk, to dostrzeżemy też, że o ile *Lwica* to triumf siły i miłosnej chuci, o tyle *Agrypina* przypomina o nieuchronności przemijania i śmierci oraz o cenie, jaką trzeba zapłacić za rozkosz i okrucieństwo.

Kończąc te rozważania, dopowiedzmy, że inną odmianą realizacji motywu tygrysicy może być jeden z wierszy tryptyku Zawistowskiej z cyklu *Dusze* zatytułowany *Magdalena*. W pierwszym sonecie bohaterka liryczna oczekuje spotkania z Chrystusem i deklaruje czystość, ale jest też świadoma swojej atrakcyjności fizycznej:

Bo jak owoc już dojrzał mych bioder kształt miękki
I wonniejszą od kwiatu jest biel mego łona! (*Magdalena I*, s. 95)

W drugim sonecie pojawia się zwierzęca metafora kobiety fatalnej. Bohaterka nasłuchiwała „pieśni śpiewanych ku jej ciała chwale” i nie pozostawała na nie obojętna:

[…] z jej oczu, jak tygrys co ukrył pazury,
Już szał dziki, przyczajon, zrywał się zuchwale
I ust zniżał wilgotne dyszące korale,
I rozplatał łaknących jej ramion marmury. (*Magdalena II*, s. 96)

Zatem szał emanujący z jej oczu został porównany do reakcji tygrysa, co podkreśla dzikość pożądania[41]. W tryptyku Zawistowskiej splot ludzko-zwierzęcych namiętności został wykorzystany do wyeksponowania złożoności każdego uczucia, nawet pozornie tak wysublimowanego, jak uczucie religijne.

Kolejną kategorią wymienioną w zaproponowanej przeze mnie typologii jest *filia* posągowo-grecka rozumiana jako umiłowanie – zarówno w aspekcie uczucia, jak i estetyki (umiłowania piękna). W tym wariancie erotyzm ciała zostaje powiązany z jego zobrazowaniem jako dzieła sztuki. Taki „grecko-posągowo-sienkiewiczowski” styl erotyki w poezji Kazimiery Zawistowskiej pojawia się przede wszystkim w sonecie zatytułowanym *Chryzis*, z którego emanuje apolliński spokój:

---

[40] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski…*, s. 52.

[41] Przypomnijmy także, że *Szał uniesień* to tytuł słynnego obrazu Władysława Podkowińskiego z 1894 r., który musiał być znany młodopolskiej poetce związanej z krakowskim środowiskiem artystycznym. Gutowski dzieło to określił jako „erotyczną dynamikę transgresji wyrażonej za pomocą symboliki animalistycznej”, ponadto dodawał, że naga kobieta na pędzącym koniu doskonale wyraża młodopolski archetyp namiętności. Zob. W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum*, s. 65.

Śpi Chryzis biała. Lecz piersi odkryte
Są jako jaśmin księżycowo blady –
Więc liczyć można tam ust chciwych ślady
I pocałunki łakomie wypite. (*Chryzis*, s. 87)

Opis ciała śpiącej kobiety przypomina ekfrazę klasycystycznej rzeźby wykonanej z białego marmuru. Z podobnym postrzeganiem kobiecego piękna spotykamy się także w innych utworach Zawistowskiej. Jednym z nich jest tekst ofiarowany przyjaciółce poetki, zatytułowany jej inicjałami – *M. J.*:

Rycerskie i wysmukłe masz kontury ciała,
Jakobyś starych mistrzów żywym była tworem.
A woniejesz tak stepem, łąkami i borem –
Pieśnią wichrów – jak sosna w słońcu rozgorzała. (*M. J.*, s. 64)

Bohaterkę tego liryku poznajemy polisensorycznie – muzycznym tłem staje się średniowieczna ballada miłosna, opis sylwetki kobiety przypomina wizję dzieł dawnych mistrzów, a jej zapach kojarzy się z aromatami natury.

Sonet *Chryzis* eksponuje ciało kobiety przypominające posąg, a *M. J.* dzieła średniowiecznych malarzy. Tego rodzaju estetyzacja oparta na eksponowaniu ładu, porządku i harmonii, wycisza porywy namiętności. Jeśli więc targany nimi podmiot liryczny wiersza *Ciszy, ach ciszy!* pragnie je stłumić, również dokonuje przeobrażenia obiektu uczuć w posąg:

[…] Daj mi twoje dłonie,

Błękitne światłem, ochłodzone rosą –
Jak kwiatem nimi opleć moje skronie –
Niech mi sen, spokój i chłód nocy niosą.

[…] Włosów falą złotą
Przed moim wzrokiem skryj ust twych pożary… (*Ciszy, ach ciszy!*, s. 72)

Estetyzacja obiektu uczuć przynosi ukojenie zmysłów:

Bądź dziś posągom podobna martwotą,
Bądź dziś urokiem nie dotkniętej czary. (*Ciszy, ach ciszy!*, s. 72)

W utworach Zawistowskiej reprezentujących lirykę bezpośrednią dominuje ujęcie miłości między kobietą i mężczyzną. Czasem jednak pojawiają się również inne związki, np. przyjacielskie, jak w wierszach dedykowanych *M. J.*, *Z. J.* czy *J. B.* Natomiast z miłością macierzyńską mamy do czynienia jedynie w odniesieniu do bohaterki lirycznej *Boleściwej*. Osoba mówiąca prezentuje tam scenę śmierci Chrystusa i wspomina to, jak czule opiekowała się nim matka, która utkała dla niego szatę, czesała mu włosy, a gdy zawisł na drzewie krzyża, własną skronią podpierała jego stopy. Widzimy zatem niezwykle ludzkie oblicze Matki Bożej. Dziecięcy Jezus pojawia się również w sonecie *Ksieni*.

2.3. Życie w cieniu śmierci

Literatura i sztuka od XVI do XVIII w. – pisał Philippe Ariès – kojarzą śmierć z miłością, Tanatosa z Erosem, a podejmowane motywy erotyczno-makabryczne, świadczą o upodobaniu do widowiska umierania i cierpienia. Zdaniem francuskiego historyka, Bernini przedstawiający mistyczne zjednoczenie św. Teresy z Bogiem nieświadomie upodabnia obraz miłosnego uniesienia i agonii. Ariès, opisując zmiany, jakie zaszły w zachodniej obyczajowości w stosunku do śmierci, podkreślał, że w wieku XIX nastąpiło jej uprywatnienie, a także odestetyzowanie samego aktu umierania[42].

Jak na tym tle wyglądają poetyckie obrazy śmierci z końca tego stulecia? Poezja wcale nie rezygnowała z estetyzowania śmierci ani nie narzucała jej intymności. W Młodej Polsce z całą pewnością możemy mówić o fascynacji śmiercią przejawiającą się także w jej przyzywaniu oraz w próbach samobójczych. Wystarczy wspomnieć słynne *O przyjdź* Stanisława Korab-Brzozowskiego czy *Rozmyślania* Antoniego Langego. W tej epoce „rozpaczliwej eschatologii, wyczekiwania na nieuchronną katastrofę, która miała położyć ostateczny koniec bezmiernemu cierpieniu egzystencji”[43], odnajdujemy utwory traktujące śmierć jako „szczególną sytuację graniczną, przeżycie metafizyczne lub doświadczenie wyzwolenia z więzów czasu i przestrzeni”[44]. Gutowski wyróżnił tu mortalizm, czyli postawę dostrzegającą w śmierci szczytowy i zwrotny moment egzystencji, sposób na wyzwolenie od bólu istnienia, oraz wrażliwość nekrofilską, która w niszczeniu, cierpieniu i agonii odkrywała ambiwalentną przyjemność i dwuznaczne piękno. We wrażliwości nekrofilskiej, której literacki przykład stanowi *Padlina* Baudelaire’a, a w twórczości Zawistowskiej wyjątkowy pod względem tematyki wiersz *Inez de Castro,* możemy się także doszukać postawy zrównującej miłość i śmierć, a nawet pojawia się „miłość śmierci” – namiętne pożądanie tego, co zabite, martwe lub chore[45].

Jadwiga Gracla młodopolskie zainteresowanie śmiercią łączy z popularnymi wówczas nurtami myślowymi:

> temat ten przeplata się z charakterystycznymi dla poszczególnych kierunków epoki motywami kresu świata, *fin de siècle*, rozpadu, rozkładu, zepsucia i gnicia (typowymi dla dekadentyzmu), poszukiwaniem mglistych dali i nowych mistycznych przestrzeni (obserwowanymi w tekstach symbolistów), czy też kreowaniem nowych światów powstających na gruzach usuniętego porządku (futuryści)[46].

---

[42] Ph. Ariès, *Śmierć drugiego*, „Teksty” 1979, nr 3 (45), s. 122–124.
[43] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2012, s. 41.
[44] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski…*, s. 148.
[45] Tamże.
[46] J. Gracla, *Modernistyczne dialogi ze śmiercią. Kulturowe inkarnacje i personifikacje*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2018, t. 18, s. 7.

W twórczości Kazimiery Zawistowskiej miłość (przeszła lub niemożliwa) nierozerwalnie łączy się z przemijaniem i śmiercią. W niektórych lirykach trudno nawet jednoznacznie rozstrzygnąć kto, Eros czy Tanatos są adresatami wypowiedzi. W utworze rozpoczynającym się od słów *Wszędzie Cię widzę* nie możemy określić formy gramatycznej „ja" lirycznego, natomiast wiemy, że „ty" jest kobietą, o której widoku nie może zapomnieć osoba mówiąca:

Wszędzie Cię widzę, o smętna, biała,
Oczy Twe patrzą z szmaragdów mórz,
Barwą Twych włosów mi słońce pała,
Lilia ma tony Twojego ciała,
Usta twe płoną w purpurze róż! (*Wszędzie Cię widzę*, s. 73)

Być może ową adresatką jest upersonifikowana śmierć, o której Antonina Lubaszewska pisała że była ona „w młodopolskim ujęciu – pozbawioną cech budzących grozę – *Madame Mors*, która stanowiła odwrócenie średniowiecznej wersji *Danse macabre*"[47]. Sugerują to określające ją epitety obecne w pierwszym wersie – „smętna", „biała". Barwa ta w odniesieniu do śmierci pojawia się u Przerwy-Tetmajera w wierszu zatytułowanym *Ekstaza*[48]:

Nie widzę, słucham cię oczyma, biała!
Nagości twojej linie i kolory
W hymn mi się jeden łączą różnowzory,
W muzykę kształtu, w pieśń twojego ciała...

Młodopolski poeta postrzega ją niczym atrakcyjną *femme fatale*, której nie można się oprzeć:

Komu się zjawisz taka, pójdzie dalej
Z twarzą od świata odwróconą, senną —

Czy zatem utwór Zawistowskiej jest poetycką odpowiedzią na tekst Tetmajera? „Ja" liryczne w wierszu poetki z Supranówki czuje obecność śmierci – „wszędzie ją widzi", co sugeruje nawet pewną obsesję. Wspomina „księżycowej nocy widziadła":

Gdyś na me wargi twe usta kładła,
By wypić gorycz, co na nie padła –
Gorycz piołunną rozstannych łez. (*Wszędzie Cię widzę*, s. 73)

Możemy przypuszczać, że opisany pocałunek złożony na ustach osoby mówiącej był pocałunkiem śmierci.

---

[47] A. Lubaszewska, *Życie – Śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995, s. 54.
[48] K. Przerwa-Tetmajer, *Ekstaza*, [w:] tenże, *Poezje*, Warszawa 1900, t. 3, s. 50.

Do śmierci może być także adresowane tytułowe pytanie: *Idziesz ku mnie?* Utwór przypomina *O przyjdź!* (1898) Stanisława Korab-Brzozowskiego[49]. U młodopolskiego poety podmiot liryczny nie pytał z niedowierzaniem o zbliżający się kres, ale wręcz się go domagał. Podobnie osoba mówiąca w wierszu Zawistowskiej oczekuje tego spotkania. W utworze mamy do czynienia z toposem życia-wędrówki. „Ja” liryczne mija „las krzyżów sczerniały”, przechadza się „po życiowych gościńcach” w „pielgrzymich sandałach”, które zostały „opylone w błotnistej łez i krwi bezdenni”, a więc doświadcza cierpienia. Na pierwszą z metafor zwrócił uwagę Wojciech Gutowski:

Metafora „las krzyżów” wskazuje na nieusuwalną tragiczność egzystencji i absurd zmartwychwstania, jest jednym z inwersyjnych symboli religijnych, obrazujących życie-piekło (J. Kasprowicz *Dies irae*). W poezji Kazimiery Zawistowskiej „las krzyżów” pojawia się w pejzażu pielgrzyma i wraz z innymi figurami mortalistycznymi („zwiędłe kwiaty”, „urna stygłego popiołu”) przekształca się w krajobraz dekadenckiej tułaczki[50].

Również „zwiędłe kwiaty” ulegają przekształceniu w „kolce cierniowej obręczy”, kolejny element młodopolskiego zasobu mortualnych motywów:

Zwiędłe kwiaty, blademu urągając czołu,
Wyostrzają się w kolce cierniowej obręczy –
A dłonie grzebią w urnie stygłego popiołu,
Swój umarły, a świetny ongi sen młodzieńczy. (*Idziesz ku mnie?*, s. 106)

Następnie pojawia się synekdochiczny obraz dłoni grzebiących młodzieńcze marzenia, których bohaterem był królewicz „na lutni wsparty”. Baśniowa stylizacja łączy powyższy fragment z drugim z sonetów *Białej królewny*. Tam bohaterką była kobieta czekająca na pocałunek rycerza, tu obudzony miałby być zaklęty królewicz. Jeśli jednak w poetyckim świecie Zawistowskiej marzenie królewny może się jeszcze ziścić, to w wierszu *Idziesz ku mnie?* sen o przyszłym szczęściu zostaje „wyszydzony, na strzępy podarty”. Porównanie niespełnionych marzeń do zwiędłych kwiatów pojawia się także w dalszej części utworu:

O sny zwiędłe! O kwiaty otrząśnięte z rosy!
Błękitne nad strumieniem niezabudek twarze!
O wonne młodym zielem polne sianokosy!
O cicho rozsypane stepowe cmentarze! (*Idziesz ku mnie?*, s. 106)

Dostrzegamy, że osobie wypowiadającej te słowa towarzyszą silne emocje, o czym świadczą liczne apostrofy i wykrzyknienia. Podobnie jak w wierszu *O powrotna łez falo!* podmiot liryczny wspomina krajobrazy z przeszłości, które z czasem stają się

[49] Zob. K. Wądolny-Tatar, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006, s. 197.
[50] W. Gutowski, *Mit –Eros – Sacrum…*, s. 103.

coraz wyraźniejsze. Podejrzewa, że jest to zwiastun śmierci zbliżającej się do niego wielkimi krokami:

Wszystko widzę dziś znowu w szeleście Twych kroków –
Słyszę baśnie i wonie z ogrodów młodości –
I czuję jak Twe dłonie już z błękitnych mroków,
Idą po mnie, o Dobra, o pełna Litości… (*Idziesz ku mnie?*, s. 106)

Początkowo więc nie dowierza, że śmierć jest już blisko, później nie może się doczekać jej nadejścia. Wyraża rozczarowanie: „czemuż się do Ciebie trzeba wlec tak długo!...” oraz zastanawia się nad tym, dlaczego najpierw pojawia się doświadczenie przesytu doczesnością: „wpierw wargi napoić przydrożną trza strugą –/ Aż przesytu dławiące w pierś się wedrą szpony”. Dostrzegamy więc pisany w młodopolskiej manierze typowo dekadencki obraz, na który wpłynęło przekonanie Artura Schopenhauera, mówiące o tym, że człowiek nigdy nie może doświadczyć radości, bo albo dąży do zaspokojenia potrzeb, albo, gdy już to osiągnie, zmaga się z przesytem. W liryku pada deklaracja: „w Rozpaczy się przejrzym upiornej źrenicy”. W związku z tym, że życie jest pasmem cierpień „strudzeni, bladzi pątnicy” staną „na Golgocie swych marzeń, gdzie Bóg w prochu kona”. Czyżby więc, wobec braku perspektywy zmartwychwstania, śmierć miałaby być po prostu niebytem?

Inne ciekawe nawiązanie do motywu eschatologicznej tęsknoty za życiem wiecznym pojawia się w wierszu *Królestwo moje nie na tej ziemi*. Mimo podobieństwa tytułu sonetu do ewangelicznych słów Chrystusa przed sądem Piłata, owo królestwo nie jest Królestwem Chrystusowym, które ma dopiero nadejść jako nagroda za dobre życie. To opisywane w wierszu już było i zostało przykryte przez „nurt oceanu”. Nasuwa się tu skojarzenie z legendarnymi opowieściami o pełnych bogactw zatopionych miastach, takich chociażby jak nadbałtycka Wineta[51], („Bo na mym lądzie skarby bezcenne,/ Koronne złota i berła lenne”), z których czasami dochodzi na brzeg „stłumiona gędźba stu dzwonów”. Jedynie dusza została obdarowana mocą jasnowidzeń:

By, w swe królewskie patrząc dzielnice,
Żyła tęsknoty porywem wiecznym
Za utraconym lądem słonecznym. (*Królestwo moje*, s. 70)

W utworach Zawistowskiej podejmujących tematykę śmierci wyraźnie pobrzmiewa ton dekadentyzmu, czego kolejnym dowodem może być wiersz zatytułowany *Spadłe liście*. Tytułowe rekwizyty są „jak serc porwanych krwawe okruchy”, konotują cierpienie:

[51] Zob. T. Derlatka, *Wineta – literacka „przestrzeń utracona” Słowian Zachodnich?,* „Porównania” 2013, vol. XII.

Przez wiatr rozsiane serc krwawych strzępy
Między pobrzeżne szuwarów kępy…
Jakby łzy lecą… jakby ból kwiatów…
Jak pocałunki słane z zaświatów. (*Spadłe liście*, s. 62)

Opisywane uczucia stają się udziałem całego świata przyrody, przypominają o przemijaniu:

Niby korowód cmentarnych gości…
Na srebrne stawu zwierciadło lecą
I świecą złotem i jak krew świecą… (*Spadłe liście*, s. 62)

Przeszłość nie daje o sobie zapomnieć, jej powrót przysparza cierpień, jak w utworze *O powrotna łez falo!*. Pogrzebane wspomnienia wzniecają iskry w „urnie popiołów", „sny zwiędłe" zmartwychwstają z „rozespanych cmentarzy", przywołują wspomnienie sianokosów i innych oglądanych przed laty wiejskich krajobrazów. Tak jak tuż przed śmiercią przewijają się przed oczami wydarzenia z całego życia, tak pejzaż „ogrodów młodości" podmiot liryczny postrzega jako „przedśmiertne widziadła", ponieważ przeczuwa jej nadejście:

O potworna łez falo! […]
Ty, co duszom, na które czerń Twych skrzydeł padła,
Dajesz takie przedśmiertne czarowne widziadła!... (*O powrotna łez falo*, s. 77)

Greckie wyobrażenie Tanatosa jako skrzydlatego młodzieńca, oprócz analizowanego utworu jest obecne także w wierszu *Czerń skrzydeł Twoich*. Osoba mówiąca czuje ich obecność. Ponadto w utworze pojawiają się odniesienia do sfery *sacrum* ukazanej przez prezentację fragmentu kosmosu:

A przez Twych skrzydeł okiennicę czarną,
Miast patrzeć w słońca ulewę pożarną,
Ja w chłodne srebro patrzę fal księżyca. (*Czerń skrzydeł Twoich*, s. 105)

Paul Ricœur pisał, że takie symbole z czasem tracą swoje granice, nabierają niezliczonych znaczeń i przejawy *sacrum* z „kosmosu" stają się przejawami *sacrum* w „duszy"[52]. W tym przypadku podmiot liryczny staje przed wyborem pomiędzy jasnością a ciemnością: „ulewą pożarną słońca" a „chłodnym srebrem księżyca". Ostatecznie decyduje się na ciemność:

Jaki tam spokój i jaka tęsknica!
Ponad tą ziemią wygasłą, cmentarną,
Cisza swą lampę roztliwszy ofiarną,
[…]

Jaki tam spokój – bez miary – bez końca –
Siedziba duchów odesłanych z ziemi.
Duchy, co ziębły wśród powodzi słońca. (*Czerń skrzydeł Twoich*, s. 105)

---

[52] P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986 s. 14–15.

Dusze żyjących w blasku słońca, symbolu życia[53] „ziębły", dlatego teraz „oczyma sennemi" chłoną ciszę księżyca i czują „zaświatowy wiew błękitu". Zastosowanie tej barwy jeszcze dobitniej podkreśla przestrzeń metafizyczną – duchy „zastygłe, martwe, przędą sen niebytu". Śmierć jest więc oazą spokoju i wytchnieniem od doczesnych doświadczeń. Właśnie to jej „błękitnych światłem" dłoni pragnie osoba mówiąca w *Ciszy, ach ciszy!*. Zwróćmy także uwagę na podobieństwo sposobu realizacji tego motywu przez Kazimierę Zawistowską i Jacka Malczewskiego. Malarz na swoich płótnach z końca XIX w. zrezygnował z utrwalonego od średniowiecza turpistycznego wizerunku śmierci. Podobnie dzieje się w wierszach poetki. U obojga młodopolskich twórców pojawia się natomiast mitologiczny Tanatos, brat bliźniak boga snu Hypnosa.

Realizacja motywu śmierci w twórczości Zawistowskiej nie ogranicza się wyłącznie do utworów podejmujących tę tematykę wprost. W wielu lirykach obecna jest bogata rekwizytornia śmierci, która często konkretyzuje stany emocjonalne duszy: „na sarkofagu twojego marmurze" (*Kochałam Ciebie*), „skarga […] trumien otwartych krawędzie obsiada", „mrące kwiaty" (*Próżno wołasz*), „mrok […] zasnuł kurhany" (*Kędy Ty idziesz*), „dziś moja dusza jest cichym grobowcem" (*Idźcie z mej duszy*), „kurhanne zwyże", „ostatnia pieśń" (*Czasem ma dusza*), „kędy się krzyże czernią cmentarne", „trupie całuny" (*Godzinki*), „trupie lica" (*Agrypina*), „pośród mordów – zgliszcz – pożóg" (*Z wizji piekielnych (Pieśń V Piekła)*), „bo z tęsknoty skona moja dusza" (*Magdalena I*), „kwiatu śmierci męczeńskie skrwawione kielichy" (*Magdalena III*). W tym miejscu warto wspomnieć także o wierszu pt. *Cmentarz*, który poetka zadedykowała swojemu ojcu Henrykowi Jasieńskiemu[54]. Znaczący tytuł sugeruje, że w chwili powstania utworu mężczyzna już nie żył. W tekście jednak nie pada bezpośrednio słowo „śmierć", zostaje zastąpione peryfrazą „twardo posnęli".

Istotne miejsce w poezji Zawistowskiej zajmuje także cierpienie. Podmiot liryczny postrzega je nie tylko w kategorii doznania negatywnego (np. z powodu braku możliwości realizowania się w macierzyństwie jak *Ksieni*) lub jako rozpacz po śmierci syna (*Boleściwa*), ale także w ujęciu splatającym ból z przyjemnością (*Teresa*). Granica pomiędzy fizycznością a duchowością często zostaje zatarta, co najlepiej eksponują prezentowane pejzaże wewnętrzne.

---

[53] Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, s. 1197.

[54] O jego pogrzebie wspomina S. Wyrzykowskiej w swoim pamiętniku *Ver sacrum. Poemat mojej młodości*, w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (sygn. 8148, 8149), s. 6.

Stanem, w którym spełniają się najskrytsze pragnienia podmiotu lirycznego jest sen (*Królowe z gobelinu II*), a noc ukazywana jest jako pora, w której dochodzi do głosu tęsknota (*Wieczorem*). Na rolę motywów onirycznych w poezji przełomu XIX i XX w. zwróciła uwagę Katarzyna Wądolny-Tatar, która również ukazała ich powiązanie z tematyką tanatologiczną[55]. Także u Zawistowskiej motyw snu przywołuje zarówno kontekst przemijania czy utraty, a więc, ostatecznie, śmierci („sny zwiędłe" z wiersza *Idziesz ku mnie?*), jak i można go uznać, jak w sformułowaniu „Atlantydy kraj śniony" z wiersza *Mniszki*, za metaforę przejścia do jakiejś innej rzeczywistości.

W rozważaniach na temat śmierci w twórczości Zawistowskiej warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt – biograficzny. Wspominany już Stanisław Wyrzykowski upowszechniał teorię samobójstwa poetki, czego literackim „dowodem" miało być opowiadanie *Tak być musiało*. Hipotezę o zadanej sobie śmierci podtrzymywał i również łączył z miłosnym niespełnieniem Jan Marx, który pisał:

> […] śmierć jest dla Zawistowskiej wybawieniem od bólu, samotności, niewiary – odbierających sens istnieniu. Na jej progu raz jeszcze w rozbłysku zobaczy poetka żarliwą młodość, z której pozostała tylko udręczona dusza – trumna z umarłą wiarą, nadzieją i miłością. […] sonety […] czytane po śmierci Zawistowskiej traktujemy jako prefigurację późniejszego dramatu i uprawdopodobnienie samobójstwa; jego przyczyną mógł być niedosyt miłości […]. Czy Zawistowską dręczyły pokusy samobójstwa? Wnosząc z rekwizytów śmierci, które często pojawiają się w jej poezji, można by na to pytanie odpowiedzieć w zasadzie twierdząco[56].

Zdaniem Marxa *Tak być musiało* możemy potraktować „nie tylko jako autobiograficzną antycypację gestu definitywnego, ale także jako przekonującą motywację psychologiczną tego kroku"[57]. Oczywiście, trudno nie dostrzec w tym utworze wyrazistego przykładu zespolenia motywu miłości z motywem śmierci. Czy jednak opowiadanie to może stać się jakimkolwiek rzeczywistym dowodem w sprawie domniemanego samobójstwa w sytuacji, gdy podobne motywy stanowią typowe przejawy podążania za modą epoki i kreowania zgodnie z tą modą własnej biografii?

Podsumowując powyższe rozważania, należy podkreślić, że niewątpliwie liryka Zawistowskiej stanowi zapis bogatych doświadczeń egzystencjalnych podmiotu. Głównym tematem jej utworów jest miłość postrzegana jako podstawowa ludzka potrzeba (*Chryzis*). Uczucie to zostaje zaprezentowane w sposób różnorodny – poetka nie stroni od opisów zmysłowo-erotycznych, artykułuje pragnienie miłości fizycznej, co w tamtym czasie stanowiło raczej domenę mężczyzn Co więcej, zestawia zmysłową erotykę

---

[55] K. Wądolny-Tatar, dz. cyt., s. 196.
[56] J. Marx, *Kazimiera Zawistowska (1870–1902)*, [w:] tenże, *Młoda Polska. J. Kasprowicz, K. Przerwa-Tetmajer, K. Zawistowska, T. Miciński, B. Leśmian, L. Staff*, Warszawa 1997, s. 459–461.
[57] Tamże, s. 465–466.

z mistycznym uniesieniem, ekstatycznym przeżyciem doznań zmysłowych (*Teresa, Magdalena*) i pragnieniem świętości (*Agnesa*). Z motywem miłości przeplatają się konwencjonalnie ujmowane obrazy przemijania i śmierci (*Spadłe liście*, *Próżno wołasz*, *O powrotna łez falo*, *Kędy ty idziesz*) dopełniane przez motywy funeralne: prochu, pogrzebu, grobowca, gromnicy, spróchniałych krzyży, cmentarza czy zwiędłych kwiatów (jak w cyklu *Znużenie*).

Rozdział III

W kręgu chrześcijańskich inspiracji religijnych

3.1. Odwołania biblijne

W miarę powszechna – ze względu na charakter dziewiętnastowiecznej edukacji – znajomość Biblii sprzyjała literackiej popularności zaczerpniętych z niej motywów, tematów, aluzji czy metafor[1]. Podczas gdy jednak pozytywiści, ze swym zaufaniem do nauki, pozostali obojętni wobec mitycznego aspektu biblijnego przekazu, a skutkiem racjonalizowania świętej księgi chrześcijan stała się euhemeryzacja zawartych w niej treści prowadząca do ich uhistoryczniania, a więc odarcia z treści mistyczno-teologicznych, to dla modernistów Stary i Nowy Testament stanowiły źródło szczególnej inspiracji twórczej, zawierały poruszające ich wyobraźnię opowieści, które mogli opowiadać, przekształcać, reinterpretować i przenosić w inną czasoprzestrzeń kulturową[2]. Jak zauważa Dariusz Trześniowski, przełomowe znaczenie dla sposobów lektury Pisma św. miało wydanie w roku 1863 *Żywota Jezusa* Ernesta Renana, książki, która stała się bestsellerem tłumaczonym na wiele języków[3], a z jej treścią zapoznawali się nie tylko przedstawiciele elit. Tekst ten zdesakralizował Ewangelie, przynosząc próbę ich oddogmatyzowania i laickiego odczytania.

Istotną rolę w świeckim odbiorze tekstów biblijnych odegrały także wcześniejsze komentarze Renana do *Księgi Hioba* (1858) i *Pieśni nad Pieśniami* (1860)[4]. Wspomniany wyżej współczesny badacz wskazuje, że Biblia zyskuje tam status dokumentu ludzkich doświadczeń, niekiedy wyłącznie świeckich emocji. Na dowód tego cytuje Renana, który wyrażał swoją pewność odnośnie do tego, że autor *Pieśni nad Pieśniami* „nie chciał wyrazić żadnych treści mistycznych”[5]. Podkreślmy tu, że również współczesny biblista

---

[1] Zob. I. Sikora, *Wstęp. Młoda Polska, czyli o narodzinach nowoczesnej liryki*, [w:] *Antologia liryki Młodej Polski*, Warszawa 1990, s. 39.
[2] Zob. G. Legutko, *Młodopolski mit „świętej grzesznicy”. Literackie wizerunki Marii Magdaleny*, [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, pod red. G. Borkowskiej i L. Wiśniewskiej, Gdańsk 2010, s. 125.
[3] Polski przekład autorstwa Andrzeja Niemojewskiego ukazał się dopiero w 1904 r. E. Renan, *Żywot Jezusa*, przeł. A. Niemojewski, Kraków 1904, s. 12.
[4] D. Trześniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005, s. 23.
[5] Tamże, s. 22.

– Tadeusz Brzegowy podkreśla zalety dosłownego postrzegania *Pieśni nad Pieśniami,* która w takim rozumieniu „jest doktrynalnie o wiele bogatsza, aniżeli w tradycyjnej interpretacji alegorycznej, gdzie wyznaczano jej skromne miejsce naśladowczyni proroków, w niczym ich specjalnie nie rozwijającej”[6].

Dla twórców przełomu XIX i XX w. Biblia stawała się jednak czymś więcej niż tekstem wykorzystywanym w liturgii, dokumentem historycznym czy nawet – jak u Renana – księgą ludzkich doświadczeń. Była ona zaszyfrowanym i symbolicznym zapisem zjawisk o wymiarze zarówno indywidualnym, jak i zbiorowym, obiektywnym i subiektywnym, świętym i świeckim. Moderniści – inaczej niż działo się to w średniowieczu czy w baroku – upominali się również o oficjalne prawo do jednostkowych i „heretyckich”, bo pozainstytucjonalnych, poszukiwań sensów biblijnego przekazu[7]. Istotne zmiany w postrzeganiu sakralności zachodziły zresztą przez całe XIX stulecie. O ile romantycy jej poszukiwali, o tyle przez pozytywistów była negowana (według Renana Bóg to człowiek), zaś na jej poszerzone postrzeganie przez modernistów w znaczący sposób wpłynęła fascynacja Orientem i religiami innymi niż nurty chrześcijańskie.

Wojciech Gutowski wyróżnił dwa aspekty młodopolskiej wyobraźni religijnej pochodzące ze skrajnych faz epoki. W pierwszym z nich pojawiają się wizje katastrofy świata odbóstwionego, nasyconego rozpaczą i absurdem. Drugi natomiast przybliża nowe doświadczenie boskości w świecie odnowionym, poddanym zbawczej transformacji[8]. O podobnych przemianach dotyczących pojmowania religijności przez poetów młodopolskich pisali też inni badacze dostrzegający stopniowe zastępowanie obrazu „nieba próżni”, jak świat bez Boga określił Stanisław Korab-Brzozowski, odwołaniami do sfery *sacrum* bliższej człowiekowi[9].

Młodopolski dialog z tradycją chrześcijańską wpisuje się w szerszy nurt nowożytnych poszukiwań sfery *numinosum*, który był przepełniony niepokojem i obrazoburczymi pomysłami. Zdaniem Gutowskiego rozwijające się w tej epoce religioznawstwo porównawcze, zarówno w wersji naukowej, jak i ezoterycznej, wskazywało na uderzające analogie, jakie zachodzą między systemami religijnymi

---

[6] T. Brzegowy, *Ku dosłownej interpretacji „Pieśni nad Pieśniami”*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1988, nr 1, s. 93.

[7] D. Trześniowski, *Modernistyczna Biblia. Modele lektury*, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy — postawy — tradycje*, red. B. Bobrowska, S. Fita, J. Malik, Lublin 2004, s. 441, 456.

[8] W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001, s. 6.

[9] A. Nosek, *Matka Boże w kontekście młodopolskiej ludowości i witalizmu. „Panagia” Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Bóg artystów XX wieku*, pod red. D. Kuleszy, M. Lula i M. Sawickiej, Białystok 2003, s. 159.

odległymi w czasie i przestrzeni. Wszelkie symbole, dogmaty i opowieści religijne traktowano jako historyczne, kulturowo zrelatywizowane formy wyrazu tego, co w gruncie rzeczy i tak nie mieści się w sferze pojmowalności. W związku z tym chrześcijaństwo traciło pozycję uprzywilejowaną, postrzegano je jako formę przejawiania się świadomości religijnej charakterystyczną dla określonego etapu dziejów. Ponadto moderniści konsekwentnie podkreślali ważność indywidualnego i subiektywnego charakteru doświadczeń sakralnych[10].

W odniesieniu do badania literackiego zapisu tego doświadczenia Gutowski wyróżnił trzy odmiany krytyki: teologiczną, kerygmatyczną i ekumeniczną. Krytyka teologiczna pojawia się wówczas, gdy metody badawcze religii chrześcijańskiej są wykorzystywane zarówno do opisu *sacrum* w dziele literackim, jak i do opisu niesakralnych aspektów dzieła. Doświadczenie wiary chrześcijańskiej, a nie religii w znaczeniu kulturowym, bada krytyka kerygmatyczna. Podstawą działań interpretatora jest przeżycie religijne włączone w jego doświadczenie hermeneutyczne. Podmiot interpretujący rozpoznaje w tekście literackim autentyczny kerygmat i oddziela go od uproszczeń. Podstawą interpretacji jest spotkanie trzech instancji: Logosu – Boga, czytelnika – interpretatora kształtującego doświadczenie hermeneutyczne oraz tekstu literackiego jako zapisu doświadczenia religijnego. Opozycję *sacrum* — *profanum* zastępuje w tym ujęciu przeciwstawienie *sacrum* autentycznego — *sacrum* nieautentycznemu (cząstkowemu, niższemu). Krytyka kerygmatyczna aspiruje do tego, by przybliżyć doświadczenie wiary odczytane w tekście, a także by zinterpretować każdy utwór literacki w świetle doświadczenia wiary interpretatora. Z kolei krytyka ekumeniczna postrzega *sacrum* jako pragnienie wspólne wszystkim religiom. Tym samym otwiera najszersze możliwości współpracy religiologii z literaturoznawstwem, aprobuje niedogmatyczną lekturę świętości i nieskończone bogactwo sposobów jego przejawiania się w literaturze. Przeżycie wiary staje się możliwe dzięki otwarciu interpretatora na doświadczenia metafizyczne, na wpisane w dzieło „szyfry Transcendencji". Należy tu jednak za Gutowskim podkreślić, że w tym ostatnim, najbliższym mu nurcie interpretacyjnym istotna jest nie tylko sama epifanijność literatury odnoszącej „odbiorcę do jakiejś rzeczywistości znaczonej"[11], lecz również jej historyczno-tekstualna podstawa rozumiana jako zasób tekstów kultury wyznaczających religijną świadomość (i nieświadomość) epoki w aspekcie ortodoksyjnym (wyznania

[10] W. Gutowski, *Z próżni nieba…*, s. 6–10.
[11] Tamże, s. 12.

dominującego) i alternatywnym (ujęcia heretyckie lub odniesione do obcych danej kulturze systemów religijnych)[12]. To nadanie pojęciu *sacrum* wymiaru historycznego wymusza na badaczu wykorzystanie przede wszystkim takich narzędzi, które wyeksponują założenia i cechy prowadzonego w tekście dialogu podmiotu mówiącego z tradycją religijną. Także za Gutowskim możemy wskazać cztery sposoby prowadzenia tego dialogu z tradycją lub, inaczej mówiąc, cztery sposoby jej przyswojenia w dziele: styl przyświadczenia (identyfikacji), styl zerwania, styl alternatywności i styl polemiki[13].

Proponowana przez bydgoskiego historyka literatury kategoria dialogiczności pozwalająca na zrozumienie relacji między tekstem literackim i sakralnym zarówno na poziomie stylistyki wypowiedzi, jak i „wielkich figur semantycznych"[14] łączy badanie zabiegów stylizacyjnych z analizą gry znaczeń możliwą do odczytania z perspektywy intertekstualnej. Należy o tym pamiętać w kontekście odmienności praktyki twórczej modernistów w stosunku do np. alegacyjnych inspiracji biblijnych w literaturze staropolskiej, realizowanych – jak pisała Maria Eustachiewicz – w poetyce *imitatio* (u Gutowskiego byłby to styl przyświadczenia) rozumianej zarówno jako wzorcowość stylu i konwencji gatunkowych, jak i przeniesienie z Biblii do literatury pewnej postawy podmiotu wobec Boga, wobec życia społecznego, a także sposoby mówienia o ludzkiej egzystencji, ujmowanej „uniwersalnie", „ponadhistorycznie". Badaczka zwróciła uwagę na to, że staropolskie teksty literackie stanowiły zapis różnych transformacji tekstu biblijnego. W tej sytuacji wyróżniła dwa zjawiska – parafrazę (traktującą Biblię jako uniwersalny wzorzec tekstu poetyckiego) i wielorakie sposoby stylizacji, w których pojawia się „naśladowanie" wątków, bohaterów, topiki oraz struktur językowo-stylistycznych. Mimo że reguły owych stylizacji nigdy nie zostały w pełni skodyfikowane, podkreśla ona, iż konwencje, jakim podlegało owe naśladownictwo ujawniają daleko posuniętą „regularność" wobec swoich wzorców[15].

Na inny aspekt biblijnych odniesień literatury XIX w., bardziej egzystencjalny niż stylizacyjny, zwrócił uwagę Dariusz Trześniowski, który wyróżnił trzy perspektywy:

---

[12] Tamże, s. 12–13.
[13] W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum literackim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 15. Skupiam tu uwagę jedynie na typach dialogu wewnątrzliterackiego (prowadzonego przed podmiot dzieła), pomijam natomiast wskazane przez Gutowskiego równoległe cztery style interpretacyjne tradycji religijnej obecnej w dziele, wyodrębnione w związku z postawami samego badacza literatury, które zwiększają liczbę sytuacji interpretacyjnych do co najmniej szesnastu (Zob. tamże, s. 21).
[14] Tamże, s. 6
[15] M. Eustachiewicz, *„Psalmodia polska" Wespazjana Kochowskiego na tle staropolskich stylizacji biblijnych*, „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 2, s. 46–47.

1) „w stronę człowieka” – z dominującymi inspiracjami Renanowskimi – Biblia jako zdesakralizowana księga, zbiór archetypicznych mitów;
2) „w stronę Boga” – z zasadniczą rolą myśli modernistów katolickich, podporządkowana wymogom religii, efekt dyskusji i sporów w Kościele katolickim;
3) „w stronę tradycji” – ujęcia konwencjonalne, typowe dla katolickiej duchowości, intensyfikacja emocjonalnej postawy podmiotu, wątki biblijne służące do ewokacji zaangażowanej etycznie postawy podmiotu.

Granice między owymi trzema ujęciami pozostawały jednak płynne. W wielu utworach zbudowanych na wątkach biblijnych możemy np. dostrzec ślady heretyckiego myślenia gnostyckiego podkreślającego niedoskonałość porządku świata czekającego na zbawienie, co mogło prowadzić autorów zarówno ku obrazowaniu tradycyjnego podporządkowania człowieka boskiej woli, jak i ku wyeksponowaniu rewolucyjnych gestów, bezsilnych bluźnierstw czy nihilistycznej rozpaczy w świecie opuszczonym przez Boga. Ponadto w znacznej części tekstów trudno jest oddzielić to, co zmysłowe/ludzkie od tego, co duchowe/boskie. Wyraźnie jest to widoczne – jak podkreśla Trześniowski – choćby w utworach, których bohaterką jest modernistyczna Maria Magdalena[16]. Literackie zainteresowanie okazywano także innym wielkim grzesznicom i grzesznikom – Ewie, Salome, Kainowi, Judaszowi, pytano *unde malum* w kontekście takich postaci, jak szatan czy Lucyfer, wreszcie problem zła zgłębiano również przy wykorzystaniu odwołań do apokaliptycznej wizji końca świata i Sądu Ostatecznego[17].

Twórczość przełomu wieków XIX i XX ujawnia zindywidualizowane podejście do religijności i motywów sakralnych. Poszczególni autorzy za pomocą podobnego repertuaru obrazów byli w stanie zwerbalizować zróżnicowane postawy religijne i różne sposoby rozumienia boskości oraz świętości. Chrześcijańska Księga wielokrotnie też stawała się po prostu poetyckim szyfrem wyrażającym uniwersalne przeżycia, postawy, zagadnienia etyczne i metafizyczne. Jak więc na tym tle przedstawia się twórczość Kazimiery Zawistowskiej?

Sakralny kontekst jej poezji to modlitewno-biblijne odwołania chrześcijańskie, w których – co warte szczególnego podkreślenia – religia rzymskokatolicka przenika się z odniesieniami do prawosławia. Nie ma tam natomiast treści obrazoburczych czy

[16] D. Trześniowski, *W stronę człowieka*…, s. 7–31.
[17] Zob. I. Sikora, dz. cyt., s. 39.

heretyckich. Wykorzystując terminologię Gutowskiego i Trześniowskiego przywołaną we wstępnej części rozdziału, możemy tu mówić o dominacji stylu przyświadczenia z równoczesnym jednak wyraźnym „sfeminizowaniem” odniesień religijnych, wzmocnieniem ich kobiecych pierwiastków. Jeśli więc trudno byłoby wpisać poetkę z Supranówki w perspektywę modernizacyjną, związaną z doktrynalnymi sporami w Kościele katolickim czy też powiązać jej twórczość z Renanowskim radykalnym przesunięciem „w stronę człowieka”, to możemy jednak uznać, że jej wypowiedzi nie mieszczą się ściśle w tradycjonalistycznym nurcie konwencjonalnych przywołań biblijnej tradycji.

Obecna w tekstach Zawistowskiej stylizacja biblijna, wzorowana przede wszystkim na *Pieśni nad Pieśniami*, łączy w poetycki sposób duchowość ze zmysłowością. Zabieg ten pojawia się już w pierwszym wierszu z cyklu *Epitaphium*, incipit *Długie czarne warkocze*, gdzie padają słowa:

Do twych kolan się dusza rozmodlona kłoni,
Śpiewając ci pokorny hymn oblubienicy. (*Długie czarne warkocze*, s. 48)

Kobieta zaprezentowana w tym utworze klęka przed mężczyzną, oddaje mu cześć, sytuuje się w pozycji podrzędnej względem niego. Stosowanie antroponimów Oblubieniec – Oblubienica bezpośrednio odsyła nas do *Pieśni nad Pieśniami*, podobnie jak w wierszu *Święte*: „Bom jako owa oblubienica”. W obu tych tekstach Oblubieniec jest obiektem uwielbienia, ale także, a może przede wszystkim, tęsknoty. Wpływ języka *Pieśni nad Pieśniami* możemy dostrzec także w wierszu *Magdalena I*, którego bohaterka liryczna deklaruje: „wonniejszą od kwiatu jest biel mego łona”. Zdaniem Dariusza Trześniowskiego Zawistowska odwraca tradycyjny schemat poezji mistycznej, jaki obowiązywał od *Pieśni nad Pieśniami*. W jej tekstach nie tyle język poezji miłosnej oddaje stan religijnej ekstazy, ile o miłości (mającej wymiar cielesny) mówi się w języku doświadczenia religijnego, a modlitewna leksyka nazywa pragnienia zmysłowe[18]. Oprócz stylizacji, w licznych tekstach pojawiają się motywy typowe dla kręgu kultury chrześcijańskiej, wśród których najpopularniejszy jest krzyż: „spróchniałe krzyże” (*Czasem ma dusza*), „krzyż Chrystusowy”, „Golgota swych marzeń” (*Idziesz ku mnie?*), ale pojawia się także różaniec (*Nimfa*), czy „mojżeszowe krzaki gorejące” (*1831*). Szczególne miejsce w poezji Zawistowskiej zajmują bohaterki biblijne. Ich tożsamość

[18] D. Trześniowski, *To czuję „ja”, to czuje „moje ciało”. O poezji Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Gender: wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, pod red. E. Durys i E. Ostrowskiej, Kraków 2005, s. 107.

możemy określić na podstawie tytułu wiersza, treść odniesień jest jednak czymś więcej niż poetyckim przetworzeniem zapożyczonego motywu. Przywołany wyżej autor uznał nawet owe utwory za uniwersalną manifestację „doświadczenia kobiecości”[19]. W niektórych tekstach mamy do czynienia z liryką maski, w której podmiot autorski kryje się za konkretną postacią. Dzieje się tak m. in. w *Herodiadzie*, *Magdalenie I*, *Magdalenie* (z cyklu *Święte*), *Teresie*. W innych mamy do czynienia z portretami bohaterek ujmowanymi w trzeciej osobie, jak w *Magdalenie II*, *Magdalenie III*, czy *Weronice*.

Zdecydowanie najciekawsze inspiracje biblijne odnajdujemy w cyklu poetyckim zatytułowanym *Pieśni nad Pieśniami*. Jego kompozycja opiera się na kanwie roku liturgicznego postrzeganego z perspektywy Marii – od zwiastowania po opłakiwanie śmierci Chrystusa. Jednocześnie jednak Matka Boża nigdy nie jest tu podmiotem lirycznym, pozostaje obiektem modlitewnych wezwań lub postacią wpisaną w bosko-ludzkie sytuacje. Dopowiedzmy przy tym, że jest to cykl przez badaczy poezji młodopolskiej niedoceniony – analizie podlegały wybrane, pojedyncze utwory (odwołania do tych prac pojawią się w dalszej części rozdziału), nie zaś całość.

Również inne bohaterki biblijne zostały zaprezentowane przez Zawistowską w cyklach poetyckich. Antonina Lubaszewska zwróciła uwagę na to, że w Młodej Polsce zaczęły one wręcz pełnić funkcje „lirycznego pamiętnika duszy”. Podkreślała, że wedle definicji cykl dotyczy jednego gatunku (np. sonetów lub hymnów) i jest używany po to, by amplifikować ograniczony rozmiar pojedynczego tematu, a także by oświetlić wielość jego obrazów[20]. U Zawistowskiej cykle dotyczą określonej grupy bohaterów, którzy mają pewne cechy wspólne – grzesznice, święte albo prezentują układ biograficzny (*Pieśni nad Pieśniami*). Przy okazji należy podkreślić, że choć jej cykle są zdominowane przez sonety, nie jest to jej jedyny wybór gatunkowy, ponieważ pojawiają się tam także mniej sformalizowane utwory poetyckie. Cykl nadaje tu jedność różnym typom wypowiedzi lirycznych[21].

Tak więc, oprócz biblijnych odwołań leksykalnych, w twórczości poetki pojawiają się przywoływane za tą księgą postaci. Chociaż Zawistowska idzie tu za modą epoki, to jednak nadaje ich opisowi własny rys. W tym przypadku możemy mówić o ich

---

[19] Tenże, *Doświadczenie kobiecości w tekstach młodopolskich poetek*, „Etnolingwistyka” 2006, nr 18, s. 329–348.
[20] A. Lubaszewska, *Co jest ukryte w tym, co widoczne. (Cykl poetycki i dedykacja w tomikach Biblioteki Poezji Młodej Polski)*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 336–339.
[21] Zob. więcej na ten temat w rozdziale *Poezja i genologia*.

swoistej demitologizacji prowadzącej jednocześnie do odnajdywania w nich żywych ludzi[22]. Charakterystyczne dla sposobu kreowania sylwetek kobiecych jest ukazywanie złożoności ich natury, a także rozterek związanych z hierarchizacją potrzeb duszy i ciała. Poetka nie ocenia, lecz próbuje zrozumieć. Znaczący jest już sam fakt, że kontrastowe wobec siebie cykle poetyckie zatytułowała *Święte* i *Dusze*, a nie np. *Święte* i *Grzeszne* czy *Święte* i *Potępione*. Na odrębną uwagę zasługuje tu również sam wybór tytułu *Dusze* w odniesieniu do cyklu portretów kobiet władczych i zmysłowych, które – jak pisał Mateusz Skucha – zostały przedstawione bardzo somatycznie. W tekstach tych częściej mówi się o ciele niż duszy. Okazuje się więc, że historia duszy kobiecej, to tak naprawdę historia jej ciała[23]. *Dusze* i *Święte* to dwa zbiory autentycznych *exemplów*. *Dusze* prezentują portrety grzesznic – Ewy, Agrypiny, Herodiady i Magdaleny. Dopowiedzmy jeszcze, że w wydaniu poezji Zawistowskiej z 1923 roku, opracowanej przez Stanisława Wyrzykowskiego, cykl ten nosi tytuł *Kurtyzany*, czego konsekwencją jest znacznie bardziej jednoznaczna waloryzacja ich postaw.

Kazimiera Zawistowska sportretowała istotne kobiece postaci Starego i Nowego Testamentu. Cykl *Dusze* otwierają dwa sonety zatytułowane *Ewa*. Choć bohaterka ta nie była w literaturze Młodej Polski aż tak popularna jak Salome czy Maria Magdalena, to pojawiała się stosunkowo często, m. in. w *Hymnach* Jana Kasprowicza czy – w formie aluzyjnego nawiązania – w *Dziejach grzechu* Stefana Żeromskiego. Jak pisze Krzysztof Bardski, biblijną opowieść o stworzeniu kobiety interpretowano — na potrzeby duchowości i posługi pasterskiej — jako alegorię narodzin Kościoła. W tym ujęciu Adam oznacza Chrystusa, jego sen – śmierć na krzyżu, a otwarcie boku to przebicie boku Jezusa włócznią. Interpretacja ta jednak nie przekreśla tradycyjnego pojmowaniu analizowanego fragmentu *Księgi Genesis* w duchu przesłania mówiącego o monogamii małżeństwa i właściwych (tzn. patriarchalnych) relacjach pomiędzy kobietą a mężczyzną[24].

Zawistowska, poetycko przetwarzając fragment *Księgi Rodzaju*, przedstawia własną wersję dziejów Ewy:

[…] [Bóg] otworzył bok lewy,
I żywemu dał kwiatu powstać z jego kości,
Więc olśnion, wzrok napasłszy krasą tej piękności,
Usnął Adam, skroń sparłszy o warkocze Ewy. (*Ewa I*, s. 84)

---

[22] Rozmaite sposoby owej demitologizacji w twórczości młodopolan, przede wszystkim w kontekście Renana, przedstawił D. Trześniowski (*W stronę człowieka…*).
[23] M. Skucha, *„Młodopolskie kurtyzany”. Witalizm, cielesność i erotyka w twórczości Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Młodopolski witalizm. Modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i U. Pilch, Kraków 2016, s. 169.
[24] Zob. K. Bardski, *W kręgu symboli biblijnych*, Kraków 2010, s. 43.

Podobnie jak w Piśmie św. Ewa powstaje z boku Adama. Poetka skupia się jednak nie na pouczeniu dotyczącym miejsca kobiety w małżeńskim stadle, lecz na atrakcyjności fizycznej pierwszej kobiety. Dowiadujemy się, że jest ona „pięknością" z warkoczami na „płonącej, złotowłosej głowie". Ta „płonąca głowa" może sugerować grzeszne myśli matki ludzkości. Jej atrakcyjny wygląd nie jest obojętny wężowi – strażnikowi drzewa, który rozpoczyna kuszenie zakazanym owocem, jakim jest miłość fizyczna:

Wąż swoją wstęgę zgina szmaragdową,
Do pożądliwych jej wtulając dłoni,

Szkarłatny owoc przeklętej jabłoni.
I cisza — potem z Świadomości Drzewa
Soczysty owoc zgryzła biała Ewa… (*Ewa II*, s. 85)

Wąż obudził więc pożądanie w „białej Ewie", która w końcu uległa pokusie. Mamy tu do czynienia z zakamuflowanym opisem aktu seksualnego, zapewniającego bohaterce lirycznej poczucie spełnienia i samoświadomości. „Soczysty owoc" jako tradycyjny symbol upadku człowieka, grzechu i kary, w tym ujęciu odnosi się do świadomej decyzji Ewy, która wybiera człowieka, a nie Boga. Wojciech Gutowski charakteryzuje modernistyczną Ewę jako bohaterkę złożoną – z jednej strony jest ona ucieleśnieniem „amoralnego żywiołu chuci", z drugiej ujawnia „nadzieję na zbawienie"[25]. Ewa z wiersza Zawistowskiej stawia pragnienia ciała – miłość zmysłową, erotyczną, dążenie do rozkoszy – ponad pragnieniami duszy, ponad posłuszeństwem wobec Boga oraz ponad wizją spokojnego szczęścia w Raju. Czy jednak można powiedzieć – za Mateuszem Skuchą – że cechuje ją „postawa bierna", dała się bowiem zwieść wężowi, jako „dość oczywistemu symbolowi fallicznemu"? Pierwszy grzech jest bezpośrednio związany z inicjacją seksualną, oznaczającą zerwanie człowieka z Bogiem, łączy się też jednak z przejęciem przez bohaterkę inicjatywy. Ewa pożądliwie wyciąga ręce po owoc. Woli raje „wyśnione" w miłosnym spełnieniu niż Raj, jaki oferuje jej Bóg. Ów grzech dał przedstawicielkom płci pięknej przewagę nad mężczyznami. Za jego sprawą kobieta zyskała ciało erotyczne, pociągające, ale także niebezpieczne. Świadome tego córki Ewy nauczyły się wykorzystywać je do osiągania celów osobistych[26]. Ta afirmacja miłosnego aktu niewiele ma wspólnego z *Księgą Rodzaju*. W tekście brak informacji o upadku pierwszych ludzi, eksponowana jest natomiast aktywność erotyczna Ewy. W wierszu Zawistowskiej inicjacja seksualna to triumf kobiecy, który z męskiej perspektywy był często łączony z mizoginistycznym strachem przed kobietą-modliszką.

[25] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 78.
[26] M. Skucha, dz. cyt., s. 161–163.

W kontekście domniemanych inspiracji Zawistowskiej twórczością Tetmajera możemy też utwór *Ewa II* traktować jako poetycką odpowiedź kobiety na męską perspektywę opisu aktu miłosnego, taką chociażby, jaka została zaprezentowaną w wierszu *Lubię, kiedy kobieta* (1898)[27].

Bez wątpienia najsłynniejszą postacią biblijną, którą sportretowała Zawistowska, jest Herodiada/Salome. Gutowski, powołując się na argumenty psychologiczno-socjologiczne, wyjaśniał popularność tej biblijnej *femme fatale* w końcu XIX stulecia. Według niego demoniczne portrety przedstawicielek płci pięknej to forma męskiej obrony przed zagrożeniem ze strony wyemancypowanych kobiet, które konkurowały z nimi na polu zawodowym i stawały się coraz bardziej aktywne w kontaktach erotycznych[28]. Mizoginia przedstawicieli modernizmu wyrastała z tradycji europejskiej i filozofii epoki. U Weiningera droga prowadząca mężczyznę do zguby wiedzie przez seks. Mężczyzna zredukowany do roli fallusa najdoskonalej spełnia pragnienia kobiety[29]. Ucieleśnieniem mitu „złej kobiecości" w XIX w. była biblijna Salome, która, wykonując polecenia swej matki, przyczyniła się do śmierci Jana Chrzciciela. Szczegółowe dzieje tej bohaterki przedstawił Dariusz Trześniowski[30].

O ile Ewa, bohaterka analizowanego wcześniej wiersza Zawistowskiej dopiero wkraczała w sferę miłości fizycznej, o tyle osoba mówiąca w *Herodiadzie* jest w pełni świadoma wszystkich jej aspektów. Ewa, dokonując wyboru między Bogiem a człowiekiem, wybrała człowieka. Herodiada każe podjąć decyzję Janowi Chrzcicielowi, który jednak odrzuca kobietę, a wybiera Boga. Choć poetka sięga po lirykę maski, to

---

[27] K. Przerwa-Tetmajer, *Lubię, kiedy kobieta*, [w:] tenże, *Poezje*, Warszawa 1898, t. 2, s. 87.
[28] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski…*, s. 21.
[29] L. Sokół, *Metafizyka płci: Strinderg, Weiningen i Witkacy*, „Pamiętnik Literacki" 1985, z. 4, s. 5–8.
[30] Zob. D. Trześniowski, *W stronę człowieka…*, s. 207–236. Podkreślmy, że imiona przypisywane tej bohaterce są zróżnicowane – Salome w apokryficznym liście Heroda do Piłata jest nazywana Herodiadą, a w tekstach średniowiecznych Pharaildis, Abonde a nawet Dianą. Trześniowski początków desakralizacji dziejów Salome i osłabienia religijnej wymowy opowieści o niej doszukiwał się w poemacie Heinricha Heinego *Atta Troll* (1841), w którym Salome i Jana Chrzciciela łączyło szalone i chore uczucie. Desakralizacji tego biblijnego wątku dokonał także Ernest Renan. Motyw Salome pojawiał się w wielu tekstach kultury przełomu XIX i XX w. Badacz wspominał tu o *Herodiadzie* Gustave'a Flauberta, *Herodiadzie* Julesa Masseneta, *Tańcu Salome* i *Zjawie* Gustave'a Moreau, *Salome* Oscara Wilde'a, *Janie Chrzcicielu* Hermana Sudermanna, grafikach Aubreya Beardsleya, operze Richarda Straussa, akwarelach Gustava-Adolfa Mossy, czy płótnach Gustava Klimta. Najczęściej jednak, bo aż trzy razy, po wątek tej biblijnej księżniczki sięgał Jan Kasprowicz. Salome pojawia się u niego w dziewiątej części poematu *Chrystus – Ścięcie Jana Chrzciciela*, w hymnie z tomu *Ginącemu światu* i dramatycznej scenie *Uczta Herodiady*. Do młodopolskiego katalogu jej wizerunków przynależy też poemat prozą *Asceta i Salomy* Wacława Wolskiego.
Do historii Salome odwołuje się Trześniowski także w innych swoich publikacjach, m.in. *„A trwanie twoje jest, jak śmierć, na zawsze – coraz straszniejsze i krwawsze…". Modernistyczny wizerunek Salome*, „Pamiętnik Literacki" 2001, z. 1, s. 7–31, czy też *Modernistyczny portret grzesznic Nowego Testamentu*, [w:] *Kobieta w literaturze i kulturze*, pod red. D. Mazurek, Lublin 2004, s. 118–139.

jedynie tytuł wskazujący na imię bohaterki, świadczy o kulturowym rodowodzie tej postaci. Kontekst biblijny został więc umieszczony w planie paratekstowym, a utwór jest monologiem pozaczasowej Kobiety kuszącej rozkoszą Mężczyznę:

Czy wiesz co to rozkosz? Czy Cię nie poruszy
Szept bladych kwiatów w takie noce parne?
Pójdź!... ja Ci włosy me rozplotę czarne,
Wężem pożądań wejdę do Twej duszy! (*Herodiada*, s. 91)

Jak pisała Grażyna Różańska, ta kochanka-kusicielka jest tu wyrazicielką nietzscheańskiej „woli mocy". Stara się zaspokoić potrzeby erotyczne swego kochanka, nie licząc się z konsekwencjami[31]. Dodajmy za Trześniowskim, że kobieca postać w tym utworze postrzega świat „przez filtr somatyczny, […] potrafi słuchać jedynie odruchów ciała". Mamy tu też do czynienia z monologiem na pograniczu halucynacji, który jest wygłaszany tuż przed śmiercią Jana Chrzciciela[32]. Herodiada w tym utworze przypomina bohaterkę obrazów Gustave'a Moreau, a sam sonet eksponuje jej zmysłowość, która w kulturowej tradycji jest łączona z lubieżnym tańcem[33].

Pożądanie wkrada się do duszy adresata niczym wąż, konotujący siły zła i Szatana. Dariusz Trześniowski pisał, że u Zawistowskiej kobiety, które rywalizują z mężczyznami, eksponują takie atrybuty swojej urody, które mogą pobudzić męską wyobraźnię i zapewnić płci pięknej emocjonalną przewagę. W analizowanym utworze są to włosy[34]. Herodiada jednak nie poprzestaje na ich rozpuszczaniu. Swojego kochanka kusi „płomiennym szeptem" i falą pocałunków:

Płomiennym szeptem odemknę Twe uszy,
Podam Ci usta drżące i ofiarne,
I ust Tych ogniem ciało Twe ogarnę
Aż pieszczot moich fala Cię ogłuszy!... (*Herodiada*, s. 91)

Pojawia się więc zapowiedź pieszczot i obietnica doskonałej rozkoszy prowadzącej do ekstazy. Doświadczenia te będą tak intensywne, że kochanek zapomni o Bogu („ja rozkoszą ściemnię Tobie Jehowę"). Bohaterka rywalizuje z nim o duszę Jana. Chce nią zawładnąć, dlatego działa w sposób przemyślany. Dowodzą tego planowane przez nią działania: „wejdę do...", „odemknę", „ogarnę".

Ostatnia tercyna analizowanego sonetu świadczy o tym, że literacka postać wykreowana przez Zawistowską zna biblijny przekaz dotyczący przyszłego losu proroka:

---

[31] G. Różańska, *„Wężem pożądań wejdę do Twej duszy…". O Kazimierze Zawistowskiej*, Kraków 2017, s. 39.
[32] D. Trześniowski, *W stronę człowieka…*, s. 228.
[33] Zob. I. Kopania, *Taniec Salome*, http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/572 [dostęp: 5.03.2019].
[34] D. Trześniowski, *Doświadczenie kobiecości w tekstach młodopolskich poetek…*, s. 334.

Lecz pójdź!... bo czasem w oczach mi czerwono,
I z piekielnymi zmagam się widmami,
I wiem, że dłonie krew mi Twoja splami. (*Herodiada*, s. 91)

Wybranek kobiety jest jednak obojętny na jej ciało, nie reaguje na kuszenie i odrzuca piękno zmysłowe. Decyzja ta przynosi tragiczne konsekwencje – na niego sprowadza śmierć, a na jego kusicielkę erotyczny obłęd[35]. Nie jesteśmy w stanie stwierdzić, czy Zawistowska kreuje Herodiadę na bezwzględną morderczynię czy szaloną, odtrąconą kobietę. Bohaterka wiersza pragnęła spełnienia (którego doświadczyła tytułowa bohaterka sonetu *Ewa*), jednak została odrzucona. Nic więc dziwnego, że Mateusz Skucha widzi w niej przede wszystkim postać tragiczną – ofiaruje się mężczyźnie i rywalizuje o jego względy z Bogiem. To samo ciało, które mogło przynieść wybawienie, sprowadza na proroka śmierć[36].

Równie popularną bohaterką literatury tego okresu jest Maria Magdalena[37]. Grażyna Legutko zauważa, że biblijna lakoniczność dotycząca wizerunku świętej stała się dla młodopolskich autorek i autorów pretekstem i zachętą do jego rozmaitych dookreśleń. Chętnie odwoływali się więc do różnych warstw mitu „świętej grzesznicy", która uosabiała sprzeczności siły i słabości, sił szatańskich i boskich, upadku i nawrócenia. Jak podkreśla Legutko, Magdalena służyła jako model ujmowania złożoności natury ludzkiej. Poezja młodopolska akcentowała jej wieczystą kobiecość uwikłaną z jednej strony w cielesność warunkowaną popędem płciowym, a z drugiej w sferę idealnej, pozazmysłowej miłości. Młodopolskich artystów najbardziej fascynowała mroczna strona natury biblijnej jawnogrzesznicy. Dostrzegamy ją w twórczości Zygmunta Różyckiego, Franciszka Jerzego Galińskiego, Marii Grosek-Koryckiej, Jana Kasprowicza, Bronisławy Ostrowskiej, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Antoniego

---

[35] Zob. Tenże, *W stronę człowieka*…, s. 228.
[36] M. Skucha, dz. cyt., s. 164.
[37] D. Trześniowski, *W stronę człowieka*…, s. 237–277.
Trześniowski pisze, że współcześni egzegeci biblijni rozdzielają postaci kobiece, które tradycyjnie były łączone w tę jedną postać i wyróżnia: Marię Magdalenę, z której Chrystus wypędził siedem demonów, towarzyszkę apostolskich wędrówek, świadka ukrzyżowania, która spotkała zmartwychwstałego Chrystusa; Marię z Betanii, siostrę Marty i Łazarza słuchającą słów Mistrza, gdy Marta była zajęta sprawami domowymi, która również namaściła i wytarła włosami stopy Chrystusa; wreszcie bezimienną grzesznicę, której Jezus przebaczył i ochronił przed tłumem chcącym ją ukamienować. Ewangelie prezentują więc kilka kobiet z otoczenia Jezusa, które tradycja Kościoła Zachodniego skłonna była identyfikować, a tradycja grecka konsekwentnie rozdziela. (s. 237)
Szczegółowe informacje na temat tej bohaterki znajdują się również w innym tekście Dariusza Trześniowskiego: *Modernistyczny portret grzesznic Nowego Testamentu*, s. 139–154, a także w artykule Grażyny Legutko, *Młodopolski mit „świętej grzesznicy". Literackie wizerunki Marii Magdaleny*, [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, pod red. G. Borkowskiej i L. Wiśniewskiej, Gdańsk 2010, s. 125–138.

Szandlerowskiego, czy wreszcie Kazimiery Zawistowskiej[38]. W ujęciu tej ostatniej dwoistość natury Marii Magdaleny zostaje utrwalona w trzech sonetach (*Magdalena I*, *Magdalena II* i *Magdalena III*) w cyklu *Dusze* i w jednym tekście zatytułowanym *Magdalena* w cyklu *Święte*.

Pierwszy utwór to liryczny monolog Magdaleny, który, tak jak *Herodiada*, rozpoczyna się od pytania retorycznego, w tym przypadku brzmi ono: „Kiedy przyjdziesz?". Oto stęskniona kobieta martwi się o swojego kochanka, jest pełna niepokoju:

I nie wiem, czy od spieki dziś Cię namiot kryje,
Czy dłoń czyja Twe stopy pielgrzymie obmyje,
I nie wiem kędy jesteś… i dziwnie się trwożę… (*Magdalena I*, s. 95)

Spotkania oczekuje w pokorze jej dusza, jednak bohaterka jest także świadoma atutów swego ciała, którym stara się kusić mężczyznę, posługując się sformułowaniami zbliżonymi swym stylem do biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*:

Moja dusza Cię woła pieściwymi dźwięki,
Bo jak owoc już dojrzał mych bioder kształt miękki.

I wonniejszą od kwiatu jest biel mego łona. (*Magdalena I*, s. 95)

Samoświadomość bohaterki opiera się na tym, co cielesne i co kobiece (biodra i łono). Akcentuje swą dojrzałość i gotowość do miłości zmysłowej. Jej monolog to wyraz niecierpliwego oczekiwania na nieznanego kochanka i zbliżającą się rozkosz.

Drugi sonet dotyczący Magdaleny to już nie liryczny monolog, ale opis jej zachowania, nie brak w nim jednak obrazowania erotycznego. Podsyca je zastosowana kolorystyka. Zawistowska pisze:

Drobną stopą zdeptawszy syryjskie purpury,
Słuchała nieruchoma, przegięta niedbale,
Onych pieśni, śpiewanych ku jej ciała chwale,
[…]

Już szał dziki, przyczajon, zrywał się zuchwale
I ust zniżał wilgotne dyszące korale,
I rozplatał łaknących jej ramion marmury. (*Magdalena II*, s. 96)

Z przytoczonych wersów wyłania się niezwykle zmysłowy opis ciała Magdaleny z marmurowymi (białymi) ramionami, koralowymi ustami i „złoconymi płomieniem" warkoczami. Bladość jej ciała kontrastuje z tłem „syryjskiej purpury". Ponadto: „Z piersi, bioder, szat więzy zerwała i kwiaty", a więc się obnażyła. Znaczące w utworze jest

[38] G. Legutko, dz. cyt., s. 125–133.

również wprowadzenie wykropkowanego wersu sygnalizującego przemianę bohaterki. Jak pisze Mateusz Skucha:

aura namiętności i zmysłowości zostaje rozproszona przez mistyczne światło cierpiącego Chrystusa. […] Ciału zmysłowemu, erotycznemu zostaje przeciwstawione ciało cierpiące, rozkoszy – lęk i trwoga, zaś zmysłowemu opętaniu – ideał *agape*[39].

Taki obraz napawa ją lękiem:

Lecz nagle przez jutrzniane różowe poświaty,

W jej rozwarte od trwogi i lęku źrenice,
Jak mistyczny krąg światła, wejrzy blade lice —
Krwawe skronie, owite cierni obramowaniem. (*Magdalena II*, s. 96)

Oto przed oczami przestraszonej Magdaleny pojawia się głowa w cierniowej koronie.

Trzeci sonet prezentuje jej reakcję na ten widok: padła Chrystusowi do stóp, które namaściła wonnościami i otarła „miedzią złotą warkoczy". On „bez słów" zrozumiał jej „mękę duszy", która znalazła się „w pętach zmysłów, na służbie u pysznego ciała". Zatem ciało stało się więzieniem dla duszy, ponieważ zwodzi ją, prowokuje do grzechu lub czyni z niej sługę. Psychomachię tę był w stanie zrozumieć tylko miłosierny Chrystus:

I z prochu ją podniósłszy, na jej głowę wonną,
Dłoni swoich położył pieszczotę przedzgonną… (*Magdalena III*, s. 97)

Jego dotyk posiada znamiona pieszczoty, która została opatrzona epitetem „przedzgonna", a więc zapowiada przyszły los Zbawiciela. Badacze dostrzegają, że Syn Boży był czuły na urodę jawnogrzesznicy, nie potępił jej, gdy żądali tego pobożni Żydzi i nie chciał, aby została zniszczona przez praktyki ascetyczne[40]. Mamy więc do czynienia z eksponowaniem ludzkiej (męskiej?) natury Chrystusa.

Nie możemy jednak pominąć także reakcji natury na tę scenę: „A nad nimi żar słońca szedł szkarłatno-złoty". Zenon Dudek wyjaśnia, że powiązanie niewiasty ze słońcem jako symbolem męskim wskazuje na obraz duchowego znaczenia jedności przeciwieństw, a także wyraża stan jasnej świadomości[41]. Tą świadomością może być wyzwolenie duszy z grzesznej materii. Pokorna Magdalena przezwyciężyła kobiecą pychę Ewy. Ale ta przemiana pociąga za sobą pewne konsekwencje – kobieta musi bezwzględnie podporządkować się mężczyźnie[42].

Zwróćmy też uwagę na ostatnią tercynę analizowanego sonetu:

---

[39] M. Skucha, dz. cyt., s. 166.
[40] G. Legutko, dz. cyt., s. 129.
[41] Z. W. Dudek, *Autonomia i tożsamość. Konfrontacja bohatera ze smokiem*, [w:] tenże, A. Pankalla, *Psychologia kultury. Doświadczenia graniczne i transkulturowe*, Warszawa 2008, s. 399.
[42] Zob. M. Skucha, dz. cyt., s. 168.

I Cherub rozkołysał się przejasny, cichy,
Bielą skrzydeł zakrywszy na wzgórzach Golgoty,
Kwiatu śmierci męczeńskie skrwawione kielichy. (*Magdalena III*, s. 97)

Okazuje się, że spotkanie Magdaleny z Chrystusem nie tylko jej przyniosło ulgę w „męce duszy". Ów kontakt, za sprawą Cherubina, przysłonił Zbawicielowi choć na chwilę wizję męczeńskiej śmierci na Golgocie.

Powtórzmy, Maria Magdalena łączy w sobie sprzeczności, które wiążą się również z tym dualizmem w postrzeganiu kobiety, który jest charakterystyczny dla kulturowej perspektywy modernizmu. Wizerunek „świętej kurtyzany" pojawia się więc zarówno w cyklu *Dusze*, ale także i w cyklu *Święte*. W tym obrazie poetka nawiązuje do sceny z Ewangelii wg św. Łukasza, w której Maria Magdalena namaściła stopy Chrystusa drogim balsamem, a następnie wytarła je swoimi włosami. Trześniowski krytycznie odniósł się do przesadnej – jak podkreślał – egzaltacji tej publicznej spowiedzi bohaterki utworu. Jego zdaniem w wierszu *Magdalena* z cyklu *Święte* występuje nadmiar słów i efektów stylistycznych (liczne eksklamacje, inwersje, powtórzenia, anafory, porównanie homeryckie)[43]. Rzeczywiście, wiersz zwraca uwagę emocjonalnym tonem wypowiedzi, z drugiej jednak strony dzięki tym zabiegom została zaprezentowana szeroka gama uczuć, jaka stała się udziałem podmiotu lirycznego.

Magdalena prosi, aby Chrystus odwrócił od niej wzrok, mówi: „O nie patrz na mnie!... Jam pełna lęku…". Zapowiada, że idzie, by zatroszczyć się o Jego „stopy znojne". Niesie im „narodu wonie upojne", „żar pocałunków" i „łez strugi". Oliwę pomieszaną ze łzami zamierza, tak jak bohaterka sonetu *Magdalena III*, wetrzeć w stopy włosami. W tym celu „warkocz rozplata długi" – rozpuszcza włosy niczym Herodiada. Ponownie prosi, by Zbawiciel odwrócił od niej „słodkie oczy", ponieważ jej ciało skażone jest grzechem, „trądem występku". Jej wstyd miesza się z obawą przed uwiedzeniem Chrystusa.

Jej grzech polegał na cudzołóstwie, na uleganiu potrzebom grzesznego ciała:

Na żer służalczym pachołom dała
Królewską krasę swojego ciała!... (*Magdalena*, s. 121)

Jan Marx dostrzegł, że w tym utworze piękna kobieta wykorzystuje kokieterię i zalotność, by wabić i kusić swego Boga[44]. Pomija on jednak drugi aspekt postawy bohaterki, jej najgłębsze poddanie, którego wyrazem jest nie tylko przyjęta postawa –

---

[43] D. Trześniowski, *W stronę człowieka…*, s. 249.
[44] J. Marx, *Kazimiera Zawistowska (1870–1902)*, [w:] tenże, *Młoda Polska. J. Kasprowicz, K. Przerwa-Tetmajer, K. Zawistowska, T. Miciński, B. Leśmian, L. Staff*, Warszawa 1997, s. 441.

klęczy u stóp Syna Bożego, ale także kajanie się i wyrażanie skruchy. To nie zazdrość, lecz pokora wywołuje następujące słowa Magdaleny:

Wiem… przyjdą inne – już się wybiela
Straż najprzedniejsza cór Izraela
[…]
Idą ku Tobie w zwartym szeregu,
Idą ku Tobie w róż białych śniegu!...
Nie mnie iść z nimi – po wieczne czasy
[…] Twoje źrenice
Godowych dziewic zrumienią lice,
I Twoje dłonie spoczną litośnie
Na ich liliowej, rozkwitłej wiośnie… (*Magdalena*, s. 121–122)

Czystość ciała sugerowana jest przez kolor biały. Bohaterka biblijna czuje, że nie pasuje do wielbiących Chrystusa „cór Izraela", chce usunąć się w cień. Postanawia nawet wyrzec się swojej urody, stąd pada następująca deklaracja:

Popiołem zsypię raj mojej krasy,
I w ślad stóp Twoich pójdę pokutna,
Jako służebna, cicha i smutna!... (*Magdalena*, s. 122)

Sama więc wyznacza sobie pokutę, którą jest asceza. W kolejnej części utworu na kolanach wzywa Chrystusa, posługując się apostrofami „O Rabbi", deklaruje wiarę w niego i gotowość do wszelkich poświęceń.

Sześć ostatnich wersów analizowanego utworu to wypowiedź Jezusa, poetycka parafraza fragmentu Ewangelii wg św. Łukasza (Łk 5, 18–26):

Wstań od stóp moich… Zmazan grzech ciała,
Boś nieskończenie umiłowana […]. (*Magdalena*, s. 122)

Od tej chwili Magdalena staje się jedną z wybranych. Ze względu na to, że doświadczyła wszystkiego, co niesie życie, została wywyższona, to jej Chrystus objawia swoje przyszłe losy:

Idź… i oleje pochowaj wonne,
Na namaszczenie dla mnie pozgonne. (*Magdalena*, s. 122)

Tak jak w analizowanym wcześniej sonecie *Magdalena III*, Chrystus ma świadomość nadchodzącej śmierci. Historię tę, opowiedzianą z innej perspektywy, poznajemy z kolejnego sonetu z cyklu *Święte* zatytułowanego *Weronika*. Magdalena przywoływała „straż najprzedniejszą cór Izraela". Weronika może być jedną z kobiet należących do tej straży:

W zgorzeli słońca, po piaskach Golgoty,
Szła z nimi razem… A szły jako stado
Białych łabędzic, wplecione gromadą. (*Weronika*, s. 124)

Powyższe wersy dotyczą niewiast, które towarzyszyły Chrystusowi podczas drogi krzyżowej: „Wszystkie szły za Nim wśród żołnierskiej roty". Symbolem ich czystych

dusz jest kolor biały. Gdy Jezus zawisł na jednym z trzech krzyży, „w proch runęły czołem”. Ale to nie wszystko. Opis tej samej sceny pojawia się w sonecie *Święte*, w którym podmiot liryczny wspomina kobiety oczekujące swego Pana: „Te wszystkie, co obliczem zwróconym od ziemi”. Tytułowa bohaterka wiersza *Magdalena* przyjmuje tę samą postawę: „O Rabbi… Rabbi… ja w prochu leżę”. Zatem wiersze *Magdalena*, *Weronika* i *Święte* stanowią prezentację tej samej historii ewangelicznej postrzeganej z różnych punktów widzenia.

W *Magdalenie* z cyklu *Święte* mamy do czynienia z wizerunkiem Chrystusa, któremu nieobce są typowo ludzkie uczucia. Oto Syn Boży, w trakcie drogi krzyżowej, „wzrokiem tęsknoty” policzył niewiasty, które z nim kroczą, a następnie odczuwał potrzebę otarcia twarzy:

[…] szukał dłoni, co by Mu pot krwawy,
I ślinę wzgardy, i pył kurzawy
Z twarzy otarła. […] (*Weronika*, s. 124)

Nie mogła jej zaspokoić Magdalena, ponieważ jej ręce były „bezsilne”. Ulgę w cierpieniu, zgodnie z tekstem Pisma św., przyniosła mu inna bohaterka biblijna:

Tylko litosnej Weroniki chusta,
Skroń Mu otarła, i lice i usta. (*Weronika*, s. 124)

Postać Magdaleny zostaje wspomniana również w wierszu zatytułowanym *Teresa*. Czytając w nim o tytułowej bohaterce przeżywającej mistyczne uniesienie, nie możemy nie wspomnieć o rzeźbie autorstwa Berniniego, a mianowicie o *Ekstazie św. Teresy*. Jak pisze Leszek Śliwa, inspiracją dla Berniniego był fragment książki pt. *Życie* autorstwa św. Teresy z Avila, która opisała swoje doświadczenia, podczas gdy ukazał jej się anioł[45]. Bohaterka sonetu Zawistowskiej „duszy płomienne pożogi” chce rzucić jak „wstęgę ognistą”, by obserwować „łuny krwawo rozgorzałe”. Opis tych efektów luministycznych sprawia, że analizowany tekst poetycki możemy traktować jako nawiązanie do dzieła barokowego rzeźbiarza. Jednakże bohaterka liryku to najprawdopodobniej zmarła w 1897 r. Teresa z Lisieux. Jan Marx przywołuje jej autobiografię, w której pisała, że marzy, aby zostać męczennicą totalną, a biczowanie i ukrzyżowanie to jedna z pożądanych przez nią odmian męczeństwa[46]. Na temat tej postaci

[45] L. Śliwa, *Strzała Bożej miłości*, „Gość Niedzielny” 2008, nr 41. Autor cytuje fragment książki św. Teresy z Avila dotyczący jej spotkania z aniołem: „W jego rękach ujrzałam długą, złotą włócznię, a na jej żelaznym końcu wydawał się świecić ognisty punkt. Wydawało mi się, że przeszył moje serce kilkakrotnie, przenikając do mych wnętrzności”. Bernini w rękę anioła włożył nie włócznię, a krótką strzałę. Symbolizuje ona Bożą miłość. Ponad wyrzeźbionymi w marmurze postaciami uśmiechniętego anioła i pogrążonej w ekstazie Teresy widzimy odlane z brązu złociste promienie. To światło Ducha Świętego.
[46] J. Marx, dz. cyt., s. 439–440.

pisał także Dariusz Trześniowski. Podkreślał, że św. Teresa od Dzieciątka Jezus była twórczynią tzw. ascezy nowego typu[47].

W sonecie Kazimiery Zawistowskiej obserwujemy jak ekstaza religijna zamienia się w ekstazę seksualną, a miłość mistyczna współistnieje z miłością cielesną. Po raz kolejny mamy do czynienia z liryką maski – podmiot liryczny utożsamia się ze św. Teresą i prosi Boga:

Jeszcze cierpień, o Panie! Te dłonie wzniesione
Naznacz gwoździ męczennych purpurowym kwiatem!
Daj krwią broczyć pod Świętym Ran Twoich stygmatem,
I wbij w skronie bezsenne Twych cierni koronę! (*Teresa*, s. 125)

Chce doświadczyć takich samych cierpień, jakie stały się jego udziałem. Deklaruje: „Głód męczeństw mnie pożera, głodem męczeństw płonę". Jest więc spragniona bólu, który stanowi dla niej źródło przyjemności. Według Jana Marxa Teresa Zawistowskiej znajduje się w „masochistyczno-cierpiętniczym amoku"[48]. Apostrofę do Chrystusa wypowiada w „pokutniczo-ofiarniczym transie". W jej wypowiedzi nie brak także odwołań seksualnych. Prosi o katusze w taki sposób, jakby prosiła o pieszczotę. Teresa pragnie, aby mękę zadał jej ten, który jest personifikacją dobra, a „pod tym bluźnierczym, ofiarniczo-męczeńskim kostiumem" jest ukryte nie mistyczne ofiarowanie, ale zmysłowe pożądanie[49]:

Więc Ty Wielki, Ty Dobry, Ty bądź moim katem,
I ciało moje rozkrwaw krwi Twojej szkarłatem!
Spal pragnieniem ust Twoich me wargi spragnione! (*Teresa*, s. 125)

Bohaterka liryczna deklaruje więc, że jej wargi są spragnione ust Chrystusa, a w sposobie dochodzenia przez nią do ekstazy mistycznej nie brak perwersji. Cele św. Teresy zawierają się w trzech punktach: „kochać, cierpieć i umrzeć". W zamykających sonet tercynach pragnienie oddania łączy się z rywalizacją Teresy z Magdaleną:

Tobie ponieść mej duszy płomienne pożogi —
Ich żarem wszystkie gwiazdy roztlić mlecznej drogi,

I jak wstęgę ognistą rzucić ją w Twym niebie!...
I widzieć, jak te łuny krwawo rozgorzałe,
Tobie przyćmią oblicze Magdaleny białe!... (*Teresa*, s. 125)

Marx dostrzega, że życie zakonne w dawnych wiekach dostarcza spektakularnych przykładów żarliwego ofiarowania się Bogu o podłożu erotycznym. Jego zdaniem trudno odczytywać ten utwór inaczej niż jako erotyk, w którym następuje erupcja żądzy

---

47 D. Trześniowski, *W stronę człowieka…*, s. 250.
48 J. Marx, dz. cyt., s. 440.
49 Tamże.

stłumionej przez ascezę. Z psychologicznego punktu widzenia jest to wiarygodna kompensacja[50]. Święta Teresa w Magdalenie dostrzega konkurentkę, o którą jest zazdrosna i z którą chce rywalizować.

3.2. Cykl *Pieśni nad Pieśniami*

Szczególną bohaterką niezwykłego cyklu Kazimiery Zawistowskiej zatytułowanego *Pieśni nad Pieśniami* jest Maryja. Już na wstępie zaznaczmy, że jest on najbardziej interesujący w twórczości młodopolskiej poetki. Tytuł cyklu budzi jednoznaczne skojarzenia z księgą Starego Testamentu, w której wzajemna tęsknota kochających się osób buduje dramatyczne napięcie. Zawistowska już samym tytułem bezpośrednio nawiązuje do tej księgi Pisma św., jednak mamy tu do czynienia z zastąpieniem liczby pojedynczej mnogą – nie chodzi o jedną pieśń, ale o *Pieśni nad Pieśniami*. Należy też pamiętać, że w wersji oryginalnej „pieśń pieśni" to hebrajska forma superlatywna, użyta najprawdopodobniej na oznaczenie utworu wyróżniającego się wyjątkową godnością i pięknem[51]. Być może superlatywność „pieśni" poetki łączy się z tym, że nie zostały one spisane przez ewangelistów – mężczyzn, ale ukazują nowotestamentowe zdarzenia przez pryzmat doświadczeń kobiety – Maryi. Pierwszego miejsca nie zajmuje więc Syn Boży, lecz jego matka. Jest to zbieżne z odkrytym w średniowieczu kluczem symbolicznym do starotestamentowej księgi, wynikającym z utożsamienia oblubienicy z Matką Boską. Następująco pisze o tym współczesny egzegeta:

> Motyw Maryi jako oblubienicy łagodził drapieżną jednoznaczność symboliki Kościoła już tu na ziemi triumfującego wszelką cnotą i słusznością. Między Niepokalaną Matką a Kościołem istnieje taka różnica, jak między sytuacją idealną a stanem dążenia do ideału. Interpretacja maryjna przypominała zbyt rozgorączkowanym entuzjastom, że pełnię przeznaczonego mu piękna Kościół osiągnie dopiero w chwalebnym przyjściu Chrystusa[52].

Dopowiedzmy jeszcze, że *Pieśń nad Pieśniami* została odkryta w epoce nowożytnej przez Teresę z Awila oraz Jana od Krzyża. Jacek Salij dostrzegł, że skupiali

---

[50] Tamże, s. 441.
[51] *Wstęp do „Pieśni nad Pieśniami"*, [w:] *Pismo święte. Stary i Nowy Testament w przekładzie z języków oryginalnych*, pod red. ks. M. Petera i ks. M. Woloniewicza, Poznań 2018, s. 911.
[52] J. Salij, *Erotyka „Pieśni nad pieśniami" w interpretacjach teologicznych*, „Teksty" 1974, nr 1 (13), s. 22.

się oni na tym, jak demaskować egotyzm naszej miłości do Boga oraz jak postępować, gdy doświadczamy bolesnej różnicy pomiędzy tym, co przyjemne, a tym, co bezinteresowne. Przestrzegali także przed obłudą i przed powstrzymywaniem się od wysiłku[53].

Zawistowska w cyklu tym stosuje różne formy modlitewnego kontaktu z Matką Boską. W ramach czterech sonetów mamy do czynienia z adoracją, odwołaniem do motywów kolędowych, a także z hypotypozą. Dodatkowo pojawia się pieśń pochwalna oraz rozbudowany przekaz liryczny, nawiązujący do formy hymnicznej. Najciekawszy literacko jest tu jednak sam sposób stworzenia z utworów kompozycyjnej całości. Przyjmując za Antoniną Lubaszewską, iż typowe młodopolskie cykle poetyckie stanowią rodzaj autobiografii lirycznej, „pozwalają objawić się opowieści o życiu”[54], musimy podkreślić, że *Pieśni nad Pieśniami* zostają skierowane nie na podmiot mówiący, lecz na bohaterkę „zewnętrzną” – Maryję, matkę Jezusa. Poznajemy sześć „pieśni” rekonstruujących jej biografię (*Zwiastowanie*, *Betleem*, *Przenajświętsza*, *Panagia*, *Godzinki*, *Boleściwa*) i wpisujących się w szerszy kontekst – w historię zbawienia od zwiastowania po śmierć Chrystusa. Dodajmy, że biblijna *Pieśń na Pieśniami* składa się z siedmiu części – oprócz krótkiego wstępu i zakończenia pojawia się pięć pieśni.

Matka Zbawiciela często pojawia się w młodopolskiej liryce. Zachodzące na przełomie wieków zmiany polityczne podsycały patriotyczne nastroje i przyczyniały się do ożywienia kultu Maryi jako królowej i opiekunki polskiego narodu[55]. Popularność motywów maryjnych widać zarówno wśród najbardziej znanych twórców tego okresu, jak i w tekstach autorów mniej rozpoznawalnych. Wystarczy wspomnieć o cyklu wierszy Marii Konopnickiej zatytułowanym *Madonna*, w którym dzieje Maryi zostają ukazane poprzez ekfrazy płócien włoskich mistrzów, o wierszach Leopolda Staffa czy utworach Jana Kasprowicza – jego pochwalnym *Hymnie na cześć Najświętszej Maryi Panny*, błagalnym wierszu *Do Bogarodzicy. Modlitwa*, czy też hymnie *Salve Regina*[56].

Młodopolskich artystów fascynowały postacie dualistyczne, które skupiały w sobie wartości opozycyjne – dobro i zło, *sacrum* i *profanum*, stąd popularność postaci złożonych, takich jak Maria Magdalena, Salome, Judasz, a także św. Franciszek z Asyżu.

---

[53] Tamże.
[54] A. Lubaszewska, dz. cyt., s. 346.
[55] Zob. A. Nosek, dz. cyt., s. 155–161.
[56] Zob. M. Jasińska, *Matka Boska w poezji poromantycznej (do r. 1918)*, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, oprac. M. Jasieńska, Z. Jastrzębski, T. Kłak, S. Nieznanowski, A. Paluchowski, S. Sawicki, Lublin 1959, t. 1, s. 116–117.

Wśród nich Maryja, matka Jezusa eksponuje antynomie ludzkiego i boskiego wymiaru człowieczej egzystencji. Z jednej strony jest kobietą zatroskaną o los swego syna prześladowanego przez Heroda, a później cierpiącą z powodu jego śmierci na krzyżu; z drugiej jest Oblubienicą, która wydała na świat Boga. Bohaterka ta skupia w sobie wiele sprzeczności – nieskalana grzechem dziewica, a zarazem matka, Królowa Kościoła, ale i służebnica pańska, cielesna, ale w swej cielesności wniebowzięta. Wymienione opozycje czynią z Maryi postać tajemniczą, inspirującą i niejednoznaczną dla interpretatorów. Można w niej dostrzec niewiastę wybraną przez Boga, poczętą bez zmazy pierworodnej, wzór macierzyńskiej miłości do syna, a także „służebnicę Pańską", która bezgranicznie zaufała Bogu[57].

W cyklu Zawistowskiej uwagę zwraca przemieszanie dwu porządków rzeczywistości: boskiego i ludzkiego. Maryja to święta w aureoli i zwykła kobieta, która w utworze zatytułowanym *Panagia* schodzi z ikony ku światu i przejmuje codzienne ludzkie troski. Cały zaś cykl stanowi odwołanie zarówno do duchowego, jak i materialnego wymiaru świętości. Młodopolska poetka w interesujący i nietypowy sposób wykorzystuje odwołania do porządku roku liturgicznego, przesuwając jednak akcent z wydarzeń związanych z życiem i śmiercią Chrystusa (historia zbawienia) na wydarzenia zogniskowane wokół Maryi (historia rodzicielstwa). Poetka prezentuje rok liturgiczny z kobiecego punktu widzenia, patrzy na niego przez pryzmat doświadczeń, jakie stały się udziałem matki. Pierwszym punktem nie są tu więc wydarzenia adwentowe, lecz obchodzone 25 marca Zwiastowanie, ostatnim zaś – zapis doznań związanych ze śmiercią jej syna na krzyżu. Tłem dla takiej kolejności może być prawosławny kalendarz liturgiczny, którego klamrą są dzieje Maryi – od narodzin po wniebowstąpienie[58]. Ponadto liturgia prawosławna jest najbardziej maryjną spośród wszystkich liturgii[59]. Zdaniem Jarosława Charkiewicza prawosławna mariologia to część chrystologii, stanowi jej rozwinięcie, a bez mariologii chrystologia nie byłaby pełna, jednak oddawana Maryi chwała jest ściśle związana z osobą Jezusa[60]. Inaczej wygląda to w układzie tekstów Zawistowskiej, która nowotestamentową historię prezentuje przez pryzmat doświadczeń

---

[57] Zob. D. Dąbrowska-Gruchlik, *Ze studiów nad Biblią i literaturą modernizmu. Galeria postaci kobiecych*, Białystok 2009, s. 115–117.
[58] A. Szokaluk-Gorczyca, M. Wójtowicz, *Etnografia Lubelszczyzny – prawosławie na Lubelszczyźnie*, http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/etnografia-lubelszczyzny-prawoslawie-na-lubelszczyznie/#nabozenstwa-cyklu-rocznego [dostęp: 12.11.2018].
[59] J. Charkiewicz, *Wybrane aspekty kultu Matki Bożej w Prawosławiu*, „Elpis" 2014, nr 16, s. 28.
[60] Tamże, s. 24–27.

Maryi – najpierw kobiety, a dopiero później matki Chrystusa. Obserwujemy więc bardzo zindywidualizowane podejście autorki do tej postaci.

Utwór otwierający cykl, zatytułowany *Zwiastowanie*, prezentuje poetyckie wyobrażenie tej sceny, w której anioł przekazuje Maryi radosną nowinę. Tekst ma charakter opisowy, afabularny, a każda z pięciu strof rozpoczyna się od apostrofy *Zdrowaś Maryjo!*, co stanowi nawiązanie do popularnej modlitwy znanej pod tytułem *Pozdrowienie Anielskie*. W wierszu Zawistowskiej podmiotem lirycznym nie jest jednak anioł („goniec niebieski", jak go określa poetka), lecz zewnętrzny obserwator, który zwraca się do Maryi. O ile jednak w tekście popularnej modlitwy możemy wyróżnić dwie części – adoracyjną i błagalną, o tyle liryk Zawistowskiej jest hymnem pochwalnym na cześć Matki Boskiej. Utwór ma budowę klamrową. Strofy pierwsza i ostatnia prezentują spotkanie Maryi z „gońcem niebieskim", zaś trzy strofy wewnętrzne stanowią opis momentu przemiany duchowości w cielesność.

Odnoszące się do Boga słowo „Oblubieniec" bezpośrednio odsyła nas do *Pieśni nad Pieśniami*. Za sprawą zwiastowania Maryja została wybrana, a wzrost jej znaczenia w dziejach ludzkości symbolizuje okrycie płaszczem. W drugiej strofie mowa o „złotym siewie", jaki Pan czyni w duszy Maryi, a więc o materializacji ducha:

Moc Najwyższego w Twe łono wchodzi,
I pierś dziewicza pod lilią białą,
Kwiat duszy Twojej przemienia w ciało. (*Zwiastowanie*, s. 130)

Temat ten podejmuje także inna młodopolska poetka – Bronisława Ostrowska w wierszu zatytułowanym *Immaculata* (*Niepokalana*)[61]. Według Anny Wydryckiej rolą Maryi w tym utworze staje się urzeczywistnienie spirytualnego wymiaru życia i „duchowego" macierzyństwa[62]. Jak też pisze Anna Nosek, w momencie Boskiego Poczęcia doszło do połączenia tego, co biologiczne, cielesne, z tym, co duchowe i święte. Ostrowska jednak nie ogranicza się do opozycji materii i ducha, ale, opierając się na filozofii genezyjskiej Słowackiego, poprzez postać Maryi rozwija motyw „przeanielenia przyrody". Zwiastowanie zatem nie tyle uwalnia ducha od grzechu, lecz przede wszystkim stanowi uduchowienie materii. Poczęcie Chrystusa otwiera kosmos na sferę ducha, stanowi jego odrodzenie. Maryja brata się i eksponuje swoją równość z

[61] B. Ostrowska, *Immaculata*, [w:] taż, *Pisma poetyckie*, Warszawa, Kraków 1931, t. II, s. 128–134.
[62] A. Wydrycka, *„... Rymów gałązeczki skrzydlate..." W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998, s. 133.

najmniejszym stworzeniem, na co wskazuje zantropomorfizowany obraz modlącej się do niej natury[63]. W wierszu Ostrowskiej czytamy:

Z wieczności ciała mrocznej, której litośnie słucha,
Wysnuwa, prządka cudu, sen o wieczności z Ducha.

I z tego snu tka w niebo drabinę aniołową,
Po której złotych stopniach ma ku niej zstąpić
– Słowo.

Obserwujemy więc rozwój ducha, który jest wieczny. Zawistowska natomiast pisze o „złotym siewie" i o tym, że dzięki kobiecie „kwiat duszy" stał się „ciałem", a więc w jej utworze następuje konkretyzacja aktu poczęcia, będącego – zgodnie z dogmatem – aktem miłości niefizycznej[64].

Warto zwrócić uwagę również na symbolikę kwiatu, jaki pojawia się w cytowanym fragmencie. Biała lilia oznacza anielską niewinność i bezgrzeszność[65], co wyraźnie odsyła nas do dogmatu o Maryi dziewicy. Zawistowska stosowała bardzo przemyślaną metaforykę. „Złota arka" nawiązuje do Arki Przymierza między Bogiem a ludźmi, stąd wzmocnienie wizerunku Marii – pośredniczki między Bogiem a wiernymi. Hanna Filipkowska dostrzegła, że w Młodej Polsce Matka Boska często staje się adresatką utworów, występując właśnie w tej roli. Ziemskie doświadczenia, w połączeniu z kobiecą i macierzyńską dobrocią, czynią z niej postać szczególnie predestynowaną do zrozumienia codziennych ludzkich pragnień. Jest to całkowicie zgodne z opiekuńczą rolą, jaką wyznaczała Matce Bożej tradycja religijna[66]. W *Zwiastowaniu* postać Maryi ukazana została w zachwyconym zapatrzeniu się, w którym większą rolę odgrywają nastrojowe walory jej wyglądu i tła, na którym występuje, niż skonkretyzowane bezpośrednio jakości wizualne[67]. Wygląd Maryi jest raczej sygnalizowany niż szczegółowo charakteryzowany:

Zdrowaś Maryjo! W blasków powodzi,
Goniec niebieski w Twe wrota wchodzi,
I na Twe skronie owite złotem,
Mży rozpylonym słońca nalotem… (*Zwiastowanie*, s. 130)

---

[63] A. Nosek, *Matka Boża Dziewica w poezji Młodej Polski*, „Rocznik Teologii Katolickiej" 2015, t. XIV/2, s. 52–53.
[64] M. Podraza-Kwiatkowska podkreśla w kontekście tego wiersza uwznioślenie funkcji biologicznych związanych z macierzyństwem. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina*, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6, s. 41.
[65] Zob. B. Kuryłowicz, *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Białystok 2012, s. 125–127.
[66] H. Filipkowska, *Poezja religijna Młodej Polski*, [w:] *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983, s. 314.
[67] Zob. M. Jasińska, dz. cyt., s. 140–141.

Dalszy ciąg historii zaprezentowanej w *Zwiastowaniu* prezentuje utwór zatytułowany *Betleem*. Nawiązuje do kolejnego istotnego wydarzenia w roku liturgicznym – do Bożego Narodzenia:

Jaśń gwiazdy złotej na nieboskłonie
Światłokrąg blasku w różach prześwitu –
I lud tak rozgrab w pieśniach zachwytu,
Jak modro-srebrne Kedronu tonie. (*Betleem*, s. 131)

Nadal więc pozostajemy w sferze blasku, światłości, efektów – tym razem związanych z Gwiazdą Betlejemską, która wskazuje miejsce narodzenia Jezusa. Synestezyjność prezentowanego opisu potwierdza epitet „błękitne wonie", a obecność zwierząt sugeruje miejsce narodzenia:

U stóp Twych, Magów pokłonne skronie –
W ciszy rozmodleń morza i lądy,
Trzód białe runa, juczne wielbłądy,
Ambry i narodu błękitne wonie. (*Betleem*, s. 131)

W sonecie tym, tak jak w *Zwiastowaniu*, mamy do czynienia z liryką „ty". Nie jest to jednak modlitewny zwrot do adresatki, ale opis sceny Bożego Narodzenia i Objawienia Pańskiego. W analizowanym utworze, tak jak w sonecie *Ksieni*, pokłon Jezusowi składają nie Trzej Królowie, ale Magowie, obecni także w Ewangelii wg św. Mateusza[68]. Władysław Kopaliński wyjaśnia, że trzech mędrców ze Wschodu dopiero legenda średniowieczna nazwała Trzema Królami[69], można tu więc powiedzieć, że poetka wraca do kanonicznej wersji biblijnego motywu.

Podmiot liryczny wiersza posługuje się kontrastem: z jednej strony narodzinom Bożego Dziecięcia przyświeca blask chwały – pokłon Magów, z drugiej zaś strofy trzecia i czwarta zapowiadają mękę i haniebną śmierć na krzyżu. O ile kwartyny posiadają wydźwięk optymistyczny, o tyle w tercynach za aureolą blasku kryje się „Czarny cień krzyża, w krwawej purpurze", przywołane też zostają:

Czarne, złowrogie hańby ramiona,
A na nich dusza Twej duszy, kona. (*Betleem*, s. 131)

[68] Mt 2, 1–2.
[69] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2006, s. 707; *Magowie* – z gr. *mágos* – czarodziej, dziedziczna kasta kapłańska u starożytnych Medów i Persów; przekonani, że między zjawiskami na niebie i na ziemi istnieje więź, a przeszukując niebo, dla odnalezienia znaków woli bogów dotyczących losów króla i kraju, zgromadzili wiele obserwacji astronomicznych, pozwalających im na przepowiadanie pewnych zjawisk na niebie i wydarzenia ziemskie; kapłani religii babilońsko-asyryjskiej, zajmujący się prócz astrologii, także magią. Zob. też M. Starowieyski, *Legenda Trzech Magów [Króli]*, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie Apokryficzne, cz. 1, Fragmenty. Narodzenie i dzieciństwo Maryi i Jezusa*, red. ks. M. Starowieyski, Kraków 2003, s. 342–346.

W ten sposób radość Bożego Narodzenia zostaje podszyta przeczuciem zagrożenia. Co więcej, w wierszu pojawia się wizja śmierci na krzyżu, ale brak tu obietnicy zmartwychwstania. Warto przy tym wspomnieć, że scena ukrzyżowania zamyka również cały cykl *Pieśni nad Pieśniami*, co oznacza, że brak w nim perspektywy rezurekcyjnej, związanej z odwołaniem do Wielkanocy – najważniejszego święta w roku liturgicznym.

Wracając jednak do analizowanego wiersza, wskażmy na ciekawą peryfrazę dotyczącą Chrystusa, która pojawia się w ostatnim wersie: „dusza Twej duszy". Dowiadujemy się z niej, że adresatką wypowiedzi jest Maryja, kobieta, która – jak czytaliśmy w *Zwiastowaniu* – umożliwiła materializację ducha. Jeśli dogmatyczny kult maryjny wynikał z jej rodzicielstwa – czczono ją jako Bogarodzicę, Matkę Boga, to u Zawistowskiej Chrystus jest duszą z jej duszy. Dochodzi więc do pewnego odwrócenia kanonicznych relacji, a także do przewartościowania chrystocentrycznej perspektywy historii ewangelicznych.

Sonet zatytułowany *Przenajświętsza* jest tekstem pochwalnym na cześć Maryi. Znaczący jest już sam tytuł, nie „Święta", nie „Najświętsza", ale „Przenajświętsza", co podkreśla wyjątkowość Maryi w gronie świętych. Jarosław Charkiewicz zwraca uwagę na to, że skoro święci są ludźmi, w pewnym sensie wybranymi, to Bogurodzica, jako „Najświętsza" jest wybrana spośród wszystkich wybranych. Ponadto zaznacza, że w prawosławiu określenie (Prze)Najświętszy/-a bywa używane jedynie w trzech przypadkach: wobec Świętej Trójcy (cs. *Preswjataja Troica*, gr. *Panahija Trias*), Ducha Świętego (cs. *Preswjatoj Duch*, gr. *Pneuma to Panhagion*) i właśnie wobec Bogurodzicy (cs. *Preswjataja Bogorodica*, gr. *Panhagia Theotokos*)[70]. Po raz kolejny możemy więc zaobserwować istotny wpływ prawosławia na analizowany cykl Zawistowskiej.

Utwór rozpoczyna się od eksklamacji adresowanej nie do Matki Bożej, ale do wizyjnego obrazu:

O wizjo! Biała wizjo! O białe konwoje
Archaniołów, niosących w słodkiej kantylenie,
Swojej Pani dostojnej, korne pozdrowienie!... (*Przenajświętsza*, s. 132)

W tekście dominuje biel – zostaje ona przypisana nie tylko obrazowemu objawieniu, ale również współtworzącym je elementom: „konwojom Archaniołów", runom jagniąt i aniołom. Z kolei dłonie są liliowe, a odzienie „bieluchne", „umajane" przez „krasę duszek". Barwa ta, podobnie jak kwiat lilii, odnosi się do czystości i

[70] J. Charkiewicz, dz. cyt., s. 25.

bezgrzeszności bohaterki lirycznej[71]. Dostrzec możemy także, że są to typowo sentymentalne rekwizyty, „wzmocnione” sentymentalnymi epitetami, występujące w sentymentalnych zdrobnieniach[72].

Maryja pełna miłosierdzia – „Pani Wszemlitosna” – opiekuje się duszami osób wybranych. Drogę, jaką pokonuje, aniołowie wyścielają liśćmi palmowymi, co budzi skojarzenia ze sceną wjazdu Chrystusa do Jerozolimy:

I drogę dla jej stópek w złote sypią palmy…
A gdy idzie, gną harfy pod Jej stopy i kwiaty, i blaski… (*Przenajświętsza*, s. 132)

Kontekst uwielbienia podkreślają zdrobniałe formy wyrazów („stópek”) oraz muzyczna „oprawa” wniebowstąpienia (motywy śpiewu i gry na instrumentach biblijnych). Słyszymy również okrzyki uwielbienia: „O wizjo! Biała wizjo!”, „O Ave Wszemlitosna! Ave pełna łaski!”. Powtórzenia *ave* wpływają na sakralizację tekstu. Tak jak w *Zwiastowaniu* możemy mówić o nawiązaniu do modlitwy zatytułowanej *Pozdrowienie Anielskie*. Po raz kolejny też mamy wyłącznie część adoracyjno-pochwalną, z pominięciem części błagalnej. Przy cichych dźwiękach harfy Marja „Patrzy w rajskie Ogrojce”. Wiersz, oprócz uwielbienia dla „Przenajświętszej”, prezentuje sielską wizję rajskiego życia. Możemy więc przypuszczać, że ta sielankowa scena rozgrywa się po Wniebowstąpieniu. Jasińska zauważa, że wizja Maryi, którą otacza i adoruje wszystko, co według założeń ówczesnej estetyki jest piękne, subtelne i poetyckie, którą biali archaniołowie pozdrawiają słodką kantyleną, której grają na harfach i lutniach, dla której stóp złote palmy wyścielają drogę pojawia się w wielu młodopolskich wierszach, np. u Wacława Wolskiego (*Sen* i *Śnieg*) czy u Zygmunta Różyckiego (*Z niebieskich widzeń*). Teksty te upodabnia stylistyka zdrobnień, a także podobne sfery motywów: akcesoria tła i szczegóły opisu postaci zestawione na zasadzie współharmonii, mającej na celu „upoetycznienie” obrazu Maryi oraz wyposażeniu go w łagodne wartości estetyczne w tonacji „pastelowej”. Zestawiając jednak *Przenajświętszą* z wierszem *Z niebieskich widzeń*[73], zauważamy, że Zawistowska pomija w swej rajskiej wizji postać Chrystusa i koncentruje się jedynie na Matce Bożej. Celem zabiegów stosowanych przez poetkę jest również zobrazowanie reakcji człowieka zapatrzonego w przedmiot swej wizji. Jasińska utwór ten, obok *Zwiastowania*, zalicza do grupy „obrazków” i „wizji”[74]. Warto przy tym

---

[71] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975.
[72] Z takim sentymentalnym opisem mamy do czynienia także w innych utworach epoki. O *Niepokalanej* W. Orkana i *W maju* L. Rydla pisała Maria Jasińska w artykule *Matka Boska w poezji poromantycznej…*.
[73] Z. Różycki, *Z niebieskich widzeń*, [w:] tenże, *Wybór poezji*, Warszawa 1911, s. 141–143.
[74] M. Jasińska, dz. cyt., s. 141–142.

wspomnieć, że pierwotny tytuł tekstu brzmiał właśnie *Wizja*[75]. Wiersz stanowi hypotypozę, pewien typ relacji między tekstem a płótnami wielkich mistrzów – Tycjana, El Greco czy Rubensa – przedstawiających scenę Wniebowstąpienia.

Odmienny charakter ma kolejny utwór analizowanego cyklu zatytułowany *Panagia*. O ile *Przenajświętsza* uwznioślała Maryję, o tyle *Panagia* ją „uzwyczajnia", przybliża prostemu człowiekowi. Utwór ten naśladuje styl ikony, potwierdzają to pierwsze wersy sonetu:

Naiwną ręką mistrza sprzed laty,
W ołtarz cerkiewny sztywnie wtłoczona. (*Panagia*, s. 133)

Nie rozpoznajemy jednak konkretnego dzieła sztuki, stąd chyba bardziej trafne niż odwołanie do ekfrazy byłoby tu, podobnie jak w tekście poprzednim, pojęcie hypotypozy rozumianej jako wprowadzenie do utworu motywów charakterystycznych dla ruskiej ikony. Po raz kolejny odnajdujemy także nawiązania do religii prawosławnej, w której – jak pisze Jarosław Charkiewicz – ikonografia Matki Bożej liczbą typów i wariantów przewyższa nawet liczbę ikon Chrystusa, nie mówiąc o liczbie wariantów ikon najbardziej popularnych świętych. Większość z tych dzieł przedstawia Bogurodzicę z Dzieciątkiem na rękach lub na jej łonie. Sama Maria występuje ujęta tylko w tych scenach, w których Chrystus jeszcze się nie narodził i nie jest obecny w sposób widzialny. Ponadto każda z cudownych ikon Bogurodzicy posiada swój dzień wysławiania i kult liturgiczny, co sprawia, że świąt maryjnych o charakterze lokalnym w roku liturgicznym jest ponad 400[76].

W młodopolskiej twórczości możemy wyróżnić kilka konwencji prezentacji Maryi – estetyczno-secesyjną, sentymentalną (o której wspominałam w kontekście *Przenajświętszej*) oraz ludową. W ramach tej ostatniej Matka Boska wystylizowana zostaje na prostą kobietę z dużymi, spracowanymi dłońmi, bosymi stopami i ogorzałą twarzą. „Naiwna ręka mistrza" to wyraźna aluzja do twórczości ludowej[77]. Ból wynikający z wtłoczenia w ołtarz podkreśla niestosowność przedstawienia ikonograficznego w konfrontacji z charakterem postaci. Młodopolan fascynowała ludowość i bogata tradycja rodzinna. Tematyką maryjną posługiwano się w celu ukazania takich walorów ludu jak prostota, pokora, otwarcie się na naturę, a nawet świętość.

[75] Zob. K. Zawistowska, *Wizja*, „Chimera" 1902, t. 5, s. 243.
[76] J. Charkiewicz, dz. cyt., s. 27–29.
[77] Pisze o tym także Anna Nosek w artykule zatytułowanym *Matka Boża w kontekście młodopolskiej ludowości i witalizmu. „Panagia" Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Bóg artystów XX wieku*, pod red. D. Kulesza, M. Lula i M. Sawicka, Białystok 2003, s. 155–161.

Motyw Matki Bożej – chłopki został spopularyzowany m.in. w twórczości Stanisława Wyspiańskiego[78] i Vlastimila Hofmana[79]. *Madonny* drugiego z wymienionych twórców odbiegają od klasycznego wzorca przedstawień ikonograficznych, ukazują spracowane wiejskie kobiety.

Podsumowując, nurt ludowy w modernizowaniu postaci Maryi przebiegał dwutorowo – akcentowano jej słowiańskość lub/i powiązanie z codzienną dolą ludu. Zawistowska, kreując Matkę Boską na reprezentantkę wiejskiej społeczności, czyni to bez uszczerbku dla jej urody, pomija negatywne skutki ciężkiej pracy. Poznajemy natomiast ludzkie oblicze Maryi – dziewczyny, której nieobce są emocje, a która czuje dyskomfort związany z funkcją, jaką sprawuje w dziejach. Według Nosek w analizowanym utworze dochodzi do konfliktu pomiędzy żywiołową młodością a władzą, której atrybutami są korona i dostojne szaty[80]. Trześniowski natomiast zauważa, że Maryja w tym wierszu została jakby na siłę ubrana w ziemskie oznaki świętości. Ubóstwienie i ludzkie hołdy stają się dla niej ciężarem, tak jak szaty, które musiała przywdziać[81]. Sztywne wtłoczenie Matki Boskiej w ołtarz sugeruje dyskomfort. Nic dziwnego, skoro:

Młode Jej skronie gniecie korona,
Młodą pierś gniotą dostojne szaty. (*Panagia*, s. 133)

Taka wizja Maryi nie mieści się w religijnych dogmatach również ze względu na wyeksponowanie w niej wartości wolności i ubóstwa. Bunt przeciwko przepychowi zbliża tę postawę do świętości typu franciszkańskiego, ukazywanej w ścisłym związku z naturą. Zawistowska, zgodnie z młodopolską tendencją do unarodowiania i rustykalizacji Maryi, przy jednoczesnym przewartościowywaniu utrwalonych wzorców i wartości, próbuje w *Panagii* „odkłamać" tradycję ikonograficzną[82]. Nie tworzy jednak portretu prostej chłopki, wprowadza słownictwo estetyzujące jej wizerunek. Warto pamiętać, że istnieją dwie wersje tego utworu – z „Głosu Narodu" i z „Chimery"[83].

Naiwną ręką mistrza sprzed laty,	Naiwną ręką mistrza przed laty,
W ołtarz cerkiewny sztywnie wtłoczona.	W ołtarz cerkiewny sztywnie wtłoczona. —
Młode Jej skronie gniecie korona,	Młode jej skronie gniecie korona,

[78] Zob. S. Wyspiański, *Madonna Wiejska*, https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,obrazy,1014, obraz_madonna_wiejska_wyspianski.html [dostęp: 19.08.2021].
[79] Zob. V. Hofmann, *Koronacja Madonny*, *Madonna ze szpakiem*, http://www.muzeumsecesji.pl/galeria_pliki/hofman/hofman1.html [dostęp: 19.08.2021].
[80] A. Nosek, *Matka Boża w kontekście młodopolskiej ludowości i witalizmu…*, s. 158.
[81] D. Trześniowski, *Doświadczenie kobiecości…*, s. 337.
[82] A. Nosek, *Matka Boża w kontekście młodopolskiej ludowości i witalizmu…*, s. 156–158.
[83] L. Kozikowska-Kowalik, *Komentarz edytorski*, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 256.

Młodą pierś gniotą dostojne szaty.

Gdyby z złocistej zdjąć Ją poświaty —
Toby w skrach słońca szła ozłocona,
I jak wieśniaczka, z synkiem u łona,
Prządłaby kądziel u progu chaty.

Z mgły kadzielnej lśnią młode lica,
Takie słowiańskie pełne zadumy,
Że gdyby zeszła w wieśniacze tłumy —

Toby szła łanem jak przodownica…
A w bezkoronne włosy świetlane,
Dziewki by wplotły kłosy żytniane.

(„Głos Narodu” 1901, nr 295, s. 5)

Młodą pierś gniotą dostojne szaty.

Gdyby z tła złoceń zdjąć Świętą-Maty,
Toby w skrach słońca szła ozłocona
I, jak wieśniaczka z synkiem u łona,
Przędłaby kądziel u progu chaty.

A mgieł przędziwa znad modrej strugi
W zwój by się pasem rozsnuły długi,
I wszystkie świtu-zorzy uśmiechy

Do jej by cichej przybiegły strzechy,
Aby rozsypać puchy lipowe
Na bezkoronną przędącej głowę. —

(„Chimera” 1902, t. 5, s. 234)

W obu lirycznych portretach Maryi pojawia się charakterystyczna dla ikon złota kolorystyka. Opis ten budzi także skojarzenia z tonacją dzieł secesyjnych, w odniesieniu do portretów kobiecych reprezentowanych np. przez Gustava Klimta[84], choć oczywiście bohaterkami płócien tego malarza nie były kobiety z ludu. W obu przytoczonych wierszach Zawistowskiej Maryja schodzi z ołtarza, aby uczestniczyć w chłopskiej rzeczywistości. Możemy to interpretować jako – częstą w ramach młodopolskiej konwencji przedstawiania tematów religijnych – próbę zbliżenia sfery *sacrum* do życia codziennego. Ponadto rzeczywistość wiejska została uznana w tej epoce za przestrzeń uświęconą przez tradycję, będącą synonimem polskości. Wspomnianą świętą nie jest więc Matka Boska Bolesna czy opiekunka ludu, ale wieśniaczka przędąca kądziel, kobieta aktywnie uczestnicząca w wiejskiej rzeczywistości[85].

Podczas gdy w późniejszym wierszu pozostajemy ostatecznie z wizerunkiem Maryi z synkiem u łona, to w pierwszym wariancie liryku dokonuje się jeszcze jedna przemiana. Bohaterka, o której wyglądzie czytamy:

Z mgły kadzielnej lśnią młode lica,
Takie słowiańskie pełne zadumy (*Panagia*, s. 133)

zstępuje „w wieśniacze tłumy”, by stać się wiejską przodownicą, a jej włosy zostaną udekorowane koroną z kłosów. Idzie na przedzie wiejskich dziewcząt, prowadzi je, ale i wyróżnia się z ich tłumu. Warto przy tym wspomnieć, że Maryja jako patronka urodzaju wspominana jest 15 sierpnia w dniu Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, zwanym także dniem Matki Boskiej Zielnej. Tradycyjnie w kościołach święci się wtedy zboża,

[84] Secesyjne opisy w tym wierszu dostrzegła Anna Nosek. Zob. A. Nosek, *Matka Boża w kontekście młodopolskiej ludowości i witalizmu…*, s. 157.
[85] Tamże, s. 159.

zioła i kwiaty[86]. Obrzęd ten wyrasta z wierzeń przedchrześcijańskich. W połowie sierpnia Grecy obchodzili święto Diany, matki plonów, zaś Słowianie święto Mokoszy[87], która u Słowian wschodnich była boginią płodności i urodzaju, opiekunką kobiet i dzieci. Traktowano jako Matkę Ziemię, a szczególną cześć oddawano w porze żniw i zbiorów. Czeska gmina *Mokošín* posiada herb, na którym obecna jest kobieta pośród dwóch kłosów zboża. Za sprawą folkloru wiemy również, że Mokosz była kojarzona z tkactwem i przędzeniem[88]. Bohaterka wiersza Zawistowskiej, wychodząc z ołtarza cerkiewnego, staje się słowiańską boginią urodzaju. Choć jest bliska wiejskiemu ludowi, to w jakiś sposób się z niego wyróżnia. Zatem pierwsza wersja utworu idzie o krok dalej niż druga, ponieważ przenosi Marię do mitologii słowiańskiej. Przyroda za wszelką cenę chciałaby ją docenić i wyróżnić. Jak pisze Anna Nosek, w analizowanym utworze nie sztuczne klejnoty, ale natura staje się ozdobą Matki Boskiej. Obserwujemy więc odejście od wczesnomodernistycznych teorii głoszących kult piękna sztucznego, stanowiącego alternatywę dla znienawidzonej przez dekadentów natury. Postać Maryi została dostosowana do ducha swojego czasu, przejmuje ona cechy cenione przez Młodą Polskę: młodość, aktywność, naturocentryzm i umiłowanie ludu.

Zdaniem Darii Dąbrowskiej-Gruchlik *Panagia* splata ze sobą motyw folklorystyczny z maryjnym. Według niej z zaprezentowanego opisu ołtarza i refleksji podmiotu lirycznego nasuwa się pytanie niezadane wprost, o to, gdzie jest miejsce Maryi? W kościelnym ołtarzu czy wśród ludu, którego jest królową?[89] Możemy więc zauważyć, jak bardzo wizerunek Matki Boskiej ukazany w *Panagii* różni się od tego zaprezentowanego w *Przenajświętszej*. Maryja już nie delektuje się dźwiękiem rajskich harf, ale cierpi niewygody i doświadcza szerokiej gamy uczuć bliskich każdemu człowiekowi.

Cytowany wcześniej Jacek Salij pisał, że najbardziej znanym przykładem maryjnego odczytania *Pieśni nad Pieśniami* na gruncie literatury polskiej są *Godzinki*[90]. Nic dziwnego, że utwór o tym tytule znalazł się w omawianym cyklu Zawistowskiej.

---

[86] Według średniowiecznej legendy, gdy aniołowie przyszli zobaczyć grób Maryi, w jego wnętrzu nie znaleźli ciała, lecz kwiaty i zioła, które pięknie pachniały. Zob. *Matki Boskiej Zielnej nie obchodzmimy tylko w Polsce*, z J. W. Suligą rozm. M. Stokłosa, „Gazeta Krakowska" 14.08.2011, https://gazetakrakowska.pl/matki-boskiej-zielnej-obchodzimy-nie-tylko-w-polsce/ar/438883 [dostęp: 27.01.2019].

[87] Zob. tamże.

[88] Zob. M. Mikołajczak, *Tajemnice słowiańskich bogów*, Wrocław 2001, s. 22–23; K. Gołdowski, *Mokosz — Matka Ziemi i patronka kobiet*, https://www.slawoslaw.pl/mokosz/ [dostęp: 27.01.2021].

[89] D. Dąbrowska-Gruchlik, dz. cyt., s. 128.

[90] J. Salij, dz. cyt., s. 22.

Godzinki to nazwa nabożeństwa o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny, opartego na modlitwie brewiarzowej[91]. Jego forma i siedmioczęściowy układ nawiązuje do godzin kanonicznych odmawianych przez kapłanów[92], więc prezentują dzienny cykl modlitw. Badacze godzinek staropolskich – Anna Gąsior i Janusz Królikowski piszą o fenomenie tej modlitwy w polskiej tradycji religijnej i kulturowej. Zwracają uwagę na to, że oprócz najpopularniejszych godzinek o niepokalanym poczęciu Najświętszej Marii Panny pojawiają się inne, za pomocą których czczono Trójcę Świętą, Osoby Boże, świętych i zmarłych[93]. Antoni Tronina dostrzega, że *Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Marii Panny* są oparte na symbolach, figurach i obrazach biblijnych, odwołują się zwłaszcza do postaci kobiecych z historii biblijnej, a także do instytucji, rzeczy i zdarzeń opisanych w Starym Testamencie. W metaforyce tej modlitwy szczególną rolę odegrały *Księga Psalmów* i *Pieśń nad Pieśniami*. Były to teksty najchętniej komentowane w średniowieczu, dlatego pochwała duchowego piękna Marii została zilustrowana aluzjami do nich. Najczęściej sięgano do typologii Oblubieniec (Chrystus) – Oblubienica (Maria). Modlitwa ta podkreśla niepokalane poczęcie Matki Boskiej. Ze względu na jej przyszłe zadania, Bóg uchronił ją od wszelkiej zmazy grzechu pierworodnego i osobistego. Maria jest początkiem nowego stworzenia, odrodzonego przez mękę Chrystusa, personifikuje wypełnienie Kościoła[94].

Godzinki Zawistowskiej nie stanowią jednak poetyckiej parafrazy znanej modlitwy. Owszem, utrzymują formułę modlitewną, ale jest to raczej nawiązanie do poetyki ekspresjonistycznej i katastroficznej znanej choćby z hymnów Kasprowicza. Spośród młodopolskich motywów chrześcijańskich najwcześniej dostrzeżono odbiegające od ortodoksyjnych wzorców, obrazy eschatologii. W obrazowości apokaliptycznej moderniści wyrażali rozpacz i ból istnienia. Na ich wyobrażenia decydujący wpływ miała tradycja romantyczna i Objawienie św. Jana. Hanna Filipkowska pisze, że są to modlitwy „cierpiącej ludzkości", w których świat przedstawiony jest nie tylko areną cierpienia, ale także areną zła, wynikającego z nieprawidłowości ludzkich działań. Bóg kreowany jest jako smutny i obojętny demiurg, któremu nie powiodło się dzieło stworzenia. Ludzkość nie prosi, lecz oskarża.

---

[91] *Słownik kultury chrześcijańskiej*, red. N. Lemaître, M. T. Quinson, V. Sot, przeł. T. Szafrański, Warszawa 1997, s. 97.
[92] A. Tronina, *Godziki o Niepokalanym Poczęciu NMP wyrazem biblijnej kultury średniowiecza*, http://ptm.rel.pl/files/bi_ma/bm08/bm08_11tronina.pdf, [dostęp: 3.07.2018], s. 140.
[93] *„Boże, ku wspomożeniu memu weźrzyj". Godzinki staropolskie*, oprac. A. Gąsior, J. Królikowski, Kraków 2017, s. 5.
[94] A. Tronina, dz. cyt., s. 140–146.

Modernistycznym buntom towarzyszył niepokój o działanie łaski w warunkach determinizmu. Motywy te pojawiają się w aż pięciu utworach zatytułowanych *Dies irae*: Kasprowicza, Leszczyńskiego, Micińskiego, Żuławskiego i Rydla, *Sądzie* Perzyńskiego, w utworze pt. *Sądu nie uczynię* Szandlerowskiego, we fragmencie powieści Orkana *Pomór* zatytułowanym *Suplikacja* oraz w wierszach o zbliżonej tematyce, jak *Miserere* Leszczyńskiego czy *Święty Boże, Święty mocny* Kasprowicza. Wymienione utwory zaliczane są do twórczości religijnej, jednak zawartej w nich symbolice religijnej interpretatorzy przypisują pozareligijne treści, które nie zawsze są zgodne z teologią chrześcijańską.

Symbolika religijna wynika z potrzeby ujmowania świata w kategoriach religijnych lub z poczucia, że jest to jedyny język, jakim można mówić o tych sprawach[95]. Zwrócił na to uwagę także Mieczysław Jankowiak, którego zdaniem wielbiciele oryginalności i modernizmu chętnie przemawiali językiem biblijnych proroków i romantycznych wieszczów. W młodopolskim katastrofizmie wyróżnił dwa warianty. W pierwszym z nich akcentowano nieodwracalne zniszczenie świata, drugi zaś był katastrofizmem cząstkowym, wchodzącym w skład szerszej wizji, u której podstaw leżała dialektyka śmierci i odrodzenia. Do pierwszego z tych nurtów należą *Hymny* Kasprowicza, a do drugiego utwory Przybyszewskiego. Wojciech Gutowski dostrzegł jednak, że Kasprowicz w swoich tekstach ożywia i witalizuje symbole chrystologiczne, dzięki afirmacji ofiary, kenozie oraz dzięki odkryciu mocy miłości *caritas*. Tym samym przezwyciężył on chrystologie dekadenckie, ożywił tradycję ortodoksyjną, ustrzegając się przy tym schematów typowych dla literatury dewocyjnej epoki[96].

W *Godzinkach* Zawistowskiej mamy do czynienia z dualnością wizji – połączeniem katastroficzności z pochwałą Matki Boskiej. Nawet noc apokalipsy jest okazją do głoszenia wielkości Maryi jako miłosiernej Królowej Niebios.. Warunkiem wyjednania łask jest modlitwa różańcowa pątnic. Młodopolska poetka, tak jak inni twórcy tej epoki, w charakterystyce Matki Jezusa posługuje się stałym epitetem „biała [lilija]”:

Więc pragnąc kwiatów z Twej kwietnej ręki,
O białych lilij wołają pęki. (*Godzinki*, s. 136)

[95] H. Filipkowska, dz. cyt., s. 314–315.
[96] W. Gutowski, *Młodopolskie chrystologie*, [w:] *Chrystus w literaturze polskiej*, pod red. P. Nowaczyńskiego, Lublin 2001, s. 316.

Zdaniem Jasińskiej, która przywołuje tu również podobne fragmenty z *Akropolis* Wyspiańskiego oraz z *Salve Regina* Kasprowicza, w żadnym z powyższych przykładów nie możemy mówić o konwencjonalnym wykorzystaniu tej barwy. U Wyspiańskiego kolorystyka podkreślająca czystość Maryi stoi w logicznym związku z nastąpieniem jej na rogi księżyca, a więc zwycięstwo nad złem (tak jak stawanie na głowie węża). Głębsze znaczenie ma czystość tej bohaterki biblijnej w hymnie Kasprowicza. Została w nim kilkukrotnie przeciwstawiona obrazom upodlenia, nędzy i bólu, stanowi wyraz tęsknoty i symbol zwycięstwa nad otchłanią zatracenia. Biała szata i lilia na tle obrazów zła i rozpaczy to nie tylko kontrast literacki. Na neoromantyczny kult dziewictwa i czystości Maryi należy spojrzeć jako na próbę przezwyciężenia, odbierających nadzieję pokonania zła, wątków katastroficzno-satanistycznych. W związku z podkreśleniem motywu czystości w utworach prezentujących jej wizerunek najczęściej nie występuje ona jako matka z dzieckiem, ale jako dziewica. Poezja pochwalna ku czci Maryi stale uwypukla motyw dziewictwa, podobnie jak poezja błagalna akcentuje jej macierzyństwo[97]. Z kolei Anna Nosek pisze o tym, że teksty poetyckie stylizowane na kościelne pieśni błagalne, czy wykorzystujące poetykę ekspresjonistyczną i katastroficzną, poprzez realizację motywu czystości Marii, wskazują na istotne przesunięcia w młodopolskim światopoglądzie. Wyrażają modernistyczne pragnienie przezwyciężania stanu dekadencji m.in. poprzez przywoływanie symboli czy postaci mitycznych bądź religijnych, ewokujących pozytywne wartości. Dzieje się tak nie tylko w *Godzinkach*, ale i w *Salve Regina* Jana Kasprowicza[98].

Pierwszy wers *Godzinek* Zawistowskiej to również pierwszy wers *Jutrzni* – pierwszej pieśni tej modlitwy: „Zacznijcie wargi nasze chwalić Pannę Świętą!" – wzywa podmiot liryczny. Słowa „Panna Święta" podkreślają dogmat o dziewictwie Matki Boskiej. Nawiązując do wspomnianych na początku rozdziału, wyróżnionych przez Gutowskiego dwu opozycyjnych nurtów młodopolskiej wyobraźni religijnej: katastroficznej, a jednocześnie odbóstwionej oraz podporządkowującej świat Bożej łasce, możemy uznać, że mamy do czynienia z drugą z sytuacji. Stąd nawoływanie do pokory i błagań o pomoc:

Niech się z dróg życia pątnice garną,
I kornie ziemię całując czarną,
Zawodzą pieśń!
Jak całopaleń łunę ofiarną,
Niech palą pieśń! (*Godzinki*, s. 135)

[97] M. Jasińska, *Matka Boska w poezji poromantycznej…*, s. 133–134.
[98] A. Nosek, *Matka Boża Dziewica…*, s. 50.

„Pątnice" to osoby pielgrzymujące, w tym przypadku po „drogach życia". Ich grzech polegał na pogoni za marzeniami i uleganiu pokusom:

Kogo szatańskie uwiodło pienie,
W pragnień niesytość, w żaru płomienie,
Kto po snów łące gnał błędne cienie,
Niech padnie w proch! (*Godzinki*, s. 135)

Potępienie jednak wynika z grzechu pierworodnego, a nie z rozwiązłości. Maryja poczęta bez zmazy pierworodnej, powinna stać się autorytetem dla innych kobiet:

Bo najpiękniejsza z Gwiazd, Porankowa,
Na tęczach świtu idzie Królowa,
I grzechem Ewy nie naznaczona,
Wpierw w łonie Święta, niźli zrodzona. (*Godzinki*, s. 135)

W *Godzinkach* biel symbolizująca czystość Matki Bożej została skontrastowana z dłońmi ociekającymi krwią, które są właściwe dla świata grzeszników:

W ogrodach życia, kwiat grzesznych woni,
Krwawymi rosy przyległ do dłoni,
Ociekał krwią. (*Godzinki*, s. 136–137)

Podmiot liryczny stale podkreśla niepokalane poczęcie, a także kobiecość Maryi. Pisał o tym Trześniowski, zwracając uwagę, że w *Godzinkach*, podobnie jak w *Zwiastowaniu*, postać Matki Boskiej została ujęta z ziemskiej perspektywy jako wcielenie dobra czystego i doskonałego, a przy tym uduchowionego i cielesnego. Jest ona uosobieniem cudu wpisanego w materialną rzeczywistość świata[99]. Maryja ukazana w *Godzinkach* potrafi ochronić dusze przed działaniem węża – symbolu zła[100]: „dusz od szatańskiej broni zagłady", ponieważ „skroń ściera węża […]/ I stopą zgniótłszy wężowe jady" (*Godzinki*, s. 135). Jest ona też „miłościwa", dlatego grzesznice, poprzez modlitwę różańcową, mogą wyjednać jej orędownictwo w obliczu nadchodzącego końca świata:

Więc chroń, Jutrzenko, morza i lądu —
Bo oto nadszedł dzień straszny sądu. (*Godzinki*, s. 138)

Obserwujemy obrazy ognia piekielnego i wszechobecnej zagłady, za którą odpowiedzialni są czarci odziani w całuny. Jednak osoba mówiąca w tekście pokłada ufność we wstawiennictwo Maryi. Cienie grzesznic i zbłąkane dusze szukają schronienia u „Białej Pani", która „rozświetla szlaki błędnych ciemności", a „pomór, pożogę i nędzę ziemi" skrywa w rąbkach gwiazd. Nieokreślona zbiorowość – „Ewy plemię" – liczy na

---

[99] D. Trześniowski, *To czuję „ja"*…, s. 109.

[100] Jest to kolejny u Zawistowskiej wariant tego motywu, tym razem bliski obrazowaniu tego zwierzęcia w teologii chrześcijańskiej. Zob. M. Karczewski, *Symbol węża w Apokalipsie św. Jana*, „Studia Nauk Teologicznych" 2019, t. 14.

pociechę u Panny Świętej, ponieważ „ziemskich uciech już krużа pusta". Pątnice nie myślą o ziemskich radościach. Błądzenie za siłami nieczystymi zraniło stopy, które stają się synekdochą zranionego ciała. Paciorki różańca zostały porównane do instrumentu, na którym swój utwór wygrywają potomkowie pramatki.

Wyjaśnieniem biblijnej relacji Ewa – Maryja zajął się Ryszard Strzelecki w tekście *Przestrzeń kosmosu w poezji maryjnej*. Zauważył on, że w *Księdze Rodzaju*:

dziewica Ewa – „matka żyjących" pozostaje w komitywie z wężem-smokiem i inicjuje regres Adama i ludzkości. Zgodnie z biblijnym przesłaniem potomstwo Ewy ma zmiażdżyć głowę węża – tym potomstwem jest także Maryja, druga Ewa w licznych przykładach ikonografii[101].

Modlitwy przyniosą zamierzony skutek, ponieważ Maryja „moce Piekieł zwalczy potężne". W tym działaniu może liczyć również na wsparcie mężnej Judyty, która umacniała naród w nadziei na pokonanie nieprzyjaciela i zabiła wrogiego Holofernesa:

Lecz moce Piekieł zwalczysz potężne!
Judyt Ci dłonie poda orężne,
I w proch się zetrze głowa wężowa,
Boś wojująca Ty Białogłowa!... (*Godzinki*, s. 137)

Strzelecki pisze, że zło w postaci pradawnego węża i smoka w obrazach maryjnych jest zdeptane, pokonane i przezwyciężone. Wynika to z macierzyństwa w misji wzrostu i ocalenia. Obok Maryi funkcję tę pełni postać walecznej Judyty, przywołana w *Godzinkach do Najświętszej Maryi Panny*[102]. W modlitwie tej czytamy:

O mężna biołogłowo, Judyt wojująca.
Od niewoli okrutnej lud swój ratująca.
Rachel ożywiciela Egiptu nosiła,
Nam Zbawiciela świata Maryja powiła[103].

Maryja jest w stanie złagodzić Boży gniew i dostosować go do słabości grzeszników – jagniąt, które obawiają się swojego Pasterza:

Więc Ty, wichr Pana, co gniewu pełny,
Do wątłej jagniąt dostosuj wełny —
I piorun zdzierż!... (*Godzinki*, s. 138)

W tym fragmencie zwraca uwagę obecność pioruna – symbolizującego zarówno Sąd Boży, jak i sprawiedliwość ludową, znaną z *Balladyny* Juliusza Słowackiego.

Godzinki prezentują noc apokalipsy, lecz uwagę czytelnika zwraca brak Chrystusa i Adama. W wierszu Zawistowskiej to Matka Boża wchodzi we wszystkie role. Jarosław Charkiewicz, pisząc o jej kulcie, wyraźnie zaznaczył: „w żadnym jednak razie nie stoi

---

[101] R. Strzelecki, *Przestrzeń kosmosu w poezji maryjnej*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej. Literatura, teatr, film*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz 2016, t. 1, s. 28.
[102] Tamże, s. 27.
[103] *Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny*, http://www.trojca.org.pl/wp-content/uploads/Dokumenty/Godzinki-ku-czci-Niepokalanego-Poczecia-NMP.pdf [dostęp: 3.07.2018].

ona ponad zrodzonym z jej łona Chrystusem”[104]. Wiersz Zawistowskiej odwraca tę hierarchię. Ponadto zarówno Chrystus, jak i Adam, pojawiają się w innych tekstach innych autorów o zbliżonej tematyce i odgrywają w nich istotne role. Wojciech Gutowski zauważył, że w *Dies irae* Adam to archetyp człowieczeństwa, który, dostrzegając powszechny determinizm do zła, postuluje unicestwienie świata. Z kolei Chrystus nie może być tam zbawicielem nie tylko dlatego, że podlega dominującej sile zła, ale także dlatego, że nie znajduje partnerów i kontynuatorów swej misji. Ofiarna męka pozostaje pustym krzykiem rozpaczy, iluzją idealistycznej niemocy[105].

Godzinki możemy zestawić także z popularną pieśnią żałobną zatytułowaną *Witaj Królowo* (*Salve Regina*)[106]. Zbiorowy podmiot liryczny, świadomy dramatyzmu swojej sytuacji i pozbawiony nadziei, prosi o miłosierdzie i umożliwienie spotkania z Chrystusem. U Zawistowskiej ufność, jaką wierzący pokładają w Maryi, pozwala na obronę przed ogniem piekielnym. W tekście pojawia się wielu bohaterów biblijnych: grzeszna Ewa, mężna Judyta, silny Samson, a także wąż, aniołowie, symbole takie jak krzak Mojżeszowy, różdżka Aarona oraz miejsca – Piekło, Raj, Syjon. Motywy te nawiązują do scen apokaliptycznych i w połączeniu z ekspresją budowaną m.in. przez liczne wykrzyknienia („Otwórzcie oczy, co łzy zgasiły!”, „Schyl pociech dzban!”), czynią tekst podobnym do popularnych w Młodej Polsce poetyckich „sądów ostatecznych”. *Godzinki* Zawistowskiej sugerują, że w dniu ostatecznego rozliczenia Maryja będzie jedyną ucieczką grzeszników, wpisując się w ten sposób w nurt błagalny młodopolskich poematów wzywających miłosierną Królową Niebios. W tym celu podmiot liryczny wysławia jej przymioty i wzywa „Ewy plemię” do modlitwy różańcowej, dzięki której wyjedna łaski u Matki Boga.

Utworem zamykającym analizowany cykl jest wiersz Kazimiery Zawistowskiej zatytułowany *Boleściwa*. Uwagę czytelnika zwraca jego forma wersyfikacyjna. Układ 14 wersów sugeruje, że mamy do czynienia z sonetem, jednakże zarówno pierwszy wers, jak i ostatnia tercyna, zostały wykropkowane. W jednej z prac poświęconych formie sonetu we współczesnej poezji zwrócono uwagę, że sonet stał się „reprezentacją reprezentacji”, symbolem poetyckiego kunsztu, a jego forma została już tak zahartowana

[104] J. Charkiewicz, dz. cyt., s. 27.
[105] W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia…*, s. 190–197.
[106] Zob. *Salve Regina — Witaj Królowo*, http://sanctus.pl/index.php?doc=279&podgrupa=338 [dostęp: 19.08.2021].

w dziejach, że nie można jej złamać[107]. Czy jednak w tym właśnie przypadku nie należałoby uznać specyficznego zapisu za jakiś rodzaj poszerzenia granic jego ekspresji? Teresa Skubalanka, pisząc o modalności poetyckiej[108], zwraca uwagę, że nadawca może traktować wypowiedź jako odbicie swoich przekonań, pragnień i uczuć. Istotą ekspresji jest jednak to, by wypowiedź stała się wyrażeniem, a nie prostą transmisją. W tym celu stosuje się wskaźniki ikonicznego odzwierciedlenia zwyczajów językowych. Znaki ekspresywne szczególnie będą zauważalne wtedy, gdy wyróżnią się na tle innych znaków, nawet swoją banalnością[109]. Również więc znaki interpunkcyjne mogą zyskać funkcję stylistyczną, np. stać się sygnałem niewyrażalnych emocji – w tym przypadku bólu i cierpienia współodczuwanego z matką. Nadawcą, a więc podmiotem mówiącym w wierszu *Boleściwa* jest zewnętrzny obserwator, tak, jak w tekście otwierającym cały ten cykl – *Zwiastowanie*.

Utwór rozpoczyna się i kończy wersami wykropkowanymi, które są specyficznym zapisem milczenia, być może również będącego odniesieniem do niewypowiedzianych treści (tajemnic) eschatologicznych[110]. Z kolejnych linijek dowiadujemy się, że Jezus, syn Marii nie żyje. W kulturze utrwaliło się określanie Marii jako matki Jezusa, w tym przypadku to Jezus jest synem Marii, co znowu stanowi odwrócenie relacji zapisanych w chrześcijańskiej doktrynie. Prezentacja Boleściwej zwraca uwagę na jej ludzkie oblicze. Wspomina, że to ona przygotowała szatę, o którą rzucono losy:

To dwóch żołdaków, opodal grało
O szatę Jego, bez szwu i białą –
A szatę Jego utkały dłonie,
Tej, co go w czystym nosiła łonie,
Tej Boleściwej utkały ręce. (*Boleściwa*, s. 139)

W ramach tematycznych powiązań cyklu możemy przypuszczać, że ta utkana szata powstała z uprzędzonej przed laty kądzieli, którą zajmowała się bohaterka *Panagii*. Pewne jest natomiast, że własnoręcznie wykonana szata eksponuje ludzką troskę matki o

[107] P. Michałowski, *Ponowoczesna sonetomania?* [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, pod red. A. Główczewskiego i M. Wróblewskiego, Toruń 2007, s. 169–175.
[108] Za Teresą Skubalanką w niniejszej pracy modalność definiuję jako stosunek mówiącego do wypowiadanej treści, czyli jako ocenę, którą mówiący przypisuje treści wypowiedzi. Ponadto wypowiedź odzwierciedla jego kompetencję estetyczną, odtwarza poetykę, przez co nadawca – jak pisze badaczka – nie tylko „produkuje" wypowiedź poprzez powielanie wzorów, ale ją „tworzy". Zob. T. Skubalanka, *Wprowadzenie do gramatyki stylistycznej języka polskiego*, Lublin 2000, s. 101–114.
[109] Tamże, s. 105–106.
[110] Wracam do tego zabiegu poetki w rozdziale *Poezja i genologia*.

syna, podobnie jak wspomnienie czesania włosów dziecięcych. W wierszu zamiast zrabowanej białej szaty pojawia się osłaniająca nagość krew:

I skroń na krzyżu kładła podnóże,
Kiedy obroczon w krwawej purpurze. (*Bolešciwa*, s. 139)

Warto zwrócić uwagę na metaforyczne wyrażenie użyte dla podkreślenia władzy Chrystusa. Mimo haniebnej śmierci na krzyżu jego krew jest „purpurowa". Słowa „obroczon w krwawej purpurze" przywołują skojarzenia ze sceną okrywania się królewskim płaszczem. Zatem krew Chrystusa, ze względu na odcień, staje się symbolem królewskości, zapowiedzią panowania. Czarny cień krzyża w „krwawej purpurze" pojawił się już w wierszu *Betleem*, zapowiadającym przyszłe losy Chrystusa, który pokłon Magów łączył z męczeńską śmiercią na krzyżu. Zwróćmy również uwagę na specyficzny rodzaj artystycznego nawiązania oraz kompozycję literackiego obrazu. W *Bolešciwej* brak inspiracji konkretnymi dziełami wielkich mistrzów, możemy natomiast rozpoznać specyficzny rodzaj Piety. Matka nie trzyma na kolanach swojego syna, lecz tuli skroń do podnóża krzyża. Układ horyzontalny został więc zastąpiony przez wertykalny. Sama śmierci Jezusa przesuwa się na dalszy plan. Główną bohaterką staje się cierpiąca matka.

Katarzyna Wądolny-Tatar pisała, że u Zawistowskiej kobiece ciało nie wchodzi w kontakt z dzieckiem, a macierzyństwo nie stanowi „polisensualistycznego doświadczenia zapisanego w wierszach poetki"[111]. W przypadku tego utworu mamy do czynienia z wyjątkiem, ponieważ czytamy o dłoniach, które przygotowywały szatę dla syna i czesały jego włosy. Młodopolska poetka, podobnie jak w wierszu *Panagia*, nadaje Maryi wymiar ludzki. Pobrzmiewają tu zresztą odwołania do innych literackich obrazów realizujących średniowieczny motyw *Stabat Mater Dolorosa*, z *Lamentem świętokrzyskim* na czele. W nich także dokonuje się desakralizacja Maryi, a uwaga czytelnika zostaje skupiona na jej bólu po śmierci dziecka. W cyklu *Pieśni nad Pieśniami* nawet w scenie śmierci Chrystusa to Matka jest główną postacią. *Bolešciwa*, obok *Męki* Leopolda Staffa czy *Magdaleno, ciszo polna* Bronisławy Ostrowskiej, jest jednym z kilku młodopolskich zapisów doświadczenia ukrzyżowania/śmierci Boga. W ujęciu Zawistowskiej zabrakło perspektywy zmartwychwstania, ponieważ finałowym doznaniem jest rozpacz matki.

---

[111] K. Wądolny-Tatar, *Somatopoetyka Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i U. Pilch, Kraków 2016, s. 172.

Hanna Filipkowska dostrzegła, że charakterystyczna dla poezji religijnej Młodej Polski jest wielość języków poetyckich, jakimi mówi się o Bogu i do Boga. Możemy to zaobserwować w antologii polskiej modlitwy poetyckiej. Filipkowska źródeł tej wielości stylów doszukuje się w zróżnicowaniu postaw religijnych, zwłaszcza w konfrontacji tradycjonalizmu religijnego z utworami wyrażającymi postawę modernistyczną wobec wiary chrześcijańskiej[112]. U Zawistowskiej ta różnorodność bywa realizowana na wielu płaszczyznach. Poetka chętnie wykorzystuje stylizację biblijną, zwłaszcza wzorowaną na języku *Pieśni nad Pieśniami*, odwołuje się do różnych konwencji religijnych: kolędy, pasji, apoteozy, zapożycza się w malarstwie religijnym, a ponadto wiąże *sacrum* z *profanum* przez wprowadzanie takich bohaterek biblijnych, które skupiają wartości opozycyjne oraz przez erotyzację języka duchowych doznań części z nich. Wreszcie prezentowana przez nią ludowa religijność nie tylko łączy się z nawiązaniami do natury, ale i miesza motywy chrześcijańskie (katolickie i prawosławne) z tymi zaczerpniętymi z mitologii słowiańskiej.

Teksty, w których pojawiają się święte – Teresa, Agnesa, Kinga i Johelet stanowią specyficzne nawiązanie do średniowiecznej hagiografii. Choć bohaterki te pojawiały się także w utworach innych młodopolskich poetów, ich prezentacja w ujęciu Zawistowskiej wyróżnia się „sfeminizowaniem", eksponowaniem zarówno potrzeb duszy, jak i ciała. Spośród wymienionych postaci w najbardziej niezwykły sposób została ukazana Maryja w ramach cyklu *Pieśni nad Pieśniami*. Cykl ten stanowi spójną kompozycyjnie całość, nawiązującą do biografii matki Chrystusa ukazanej w Nowym Testamencie, przetworzoną jednak w sposób wyjątkowy na tle innych polskich wierszy maryjnych. Nie tylko bowiem Matka Boska pozostaje jego jedyną bohaterką, do tego stopnia, że pominięto zmartwychwstanie, ale i całość została uporządkowana zgodnie z kalendarzem prawosławnym ÷ od zwiastowania po ukrzyżowanie. Los matki staje się więc tu nadrzędny wobec losu syna.

[112] H. Filipkowska, dz. cyt., s. 303.

Rozdział IV

Wobec historycznych mitów i legend

4.1 W kręgu Hellady i Romy

Przedstawiciele literatury polskiej, podobnie jak przedstawiciele literatury europejskiej, swoich inspiracji poszukiwali w świecie antycznym. Ponadto – zdaniem Michała Głowińskiego – modernista, bez względu na to, czy swoją epokę aprobował czy negował, szukał paralel historycznych, które umożliwiłyby mu jej zrozumienie. Człowiek końca wieku czuł się bezradny wobec powstawania ruchów masowych, wielkich miast, dynamiki życia społecznego i kształtowania się nowych form społecznej egzystencji. W tym celu potrzebował „równania kulturowego", które umożliwiało zestawienie epok dramatycznych i pełnych niepokoju – modernizmu i antyku. Głowiński dostrzega, że mit wyróżnia „trwała struktura", która pozwala na jego stałą aktualizację, na każdorazowe przypisywanie mu nowych treści[1]. Młodopolscy poeci nie powtarzali więc mitologicznych treści, ale – jak pisał Marek Kurkiewicz – przenosili cechy postaci z mitów na bohaterów im współczesnych. Wykorzystując te wątki, wskazywali na niezmienność pewnych prawideł i zależności[2].

Ireneusz Sikora wyróżnił z kolei dwie wizje kultury antycznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku:

> parnasistowską – przedstawiającą statyczną, harmonijną i beznamiętną Grecję marmurowych posągów i idealnego arkadyjskiego pejzażu, ożywionego igraszkami faunów i nimf, oraz Nietzscheańską – wizję Grecji mrocznej, heroicznej i dynamicznej, której sztuka powstała z wielkich konfliktów i z przejawiania się irracjonalnych sił z trudem opanowanych przez ład estetyczny[3].

Stwierdza przy tym, że młodopolanie w znacznym stopniu odwołali się do wzorca parnasistowskiego, kreując ideał Grecji pięknej i doskonałej (*Kosmaty faun za nimfą biegnie jasnoudą* Jana Kasprowicza). Właściwa dla tej epoki stała się także dekadencka interpretacja antyku w poezji – ukazywanie przeszłości starożytnej jako świata ideałów niemożliwych do zrealizowania tu i teraz (*Lotofagi* Józefa Jedlicza), a także symboliczna

---

[1] M. Głowiński, *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchołt, labirynt*, Kraków 1990, s. 8–11.
[2] M. Kurkiewicz, *Bohaterowie antycznych mitów w poezji Młodej Polski*, [w:] tenże, *Symbole, narracje, eschatologie… Studia o literaturze przełomu XIX i XX w.*, Toruń 2007, s. 85.
[3] I. Sikora, *Wstęp. Młoda Polska, czyli o narodzinach nowoczesnej liryki*, [w:] *Antologia liryki Młodej Polski*, Wrocław 1990, s. 39–40.

interpretacja mitów antycznych jako uniwersalnych losów ludzkiego losu (*Akteon* Bolesława Leśmiana, *Minotaur* Tadeusza Micińskiego). Natomiast heroiczno-aktywistyczne postrzeganie antyku znalazło swe zastosowanie w dramatach Stanisława Wyspiańskiego: *Achilles*, *Akropolis*, *Powrót Odysa*[4].

Na istotną rolę wzorca parnasistowskiego w obrazowaniu przeszłości wskazywała Sabina Brzozowska. Według niej fascynacja antykiem grecko-rzymskim w literaturze europejskiej XIX w. wynikała z poszukiwania estetycznego ideału, którego odzwierciedlenie w młodopolskiej poezji w znacznej mierze korespondowało z utrwaloną w społecznej świadomości wizją biało-marmurowej Hellady osiemnastowiecznego historyka sztuki Johanna Joachima Winckelemanna. Owa estetyzacja stała się pretekstem do bezinteresownej kontemplacji dzieł artystycznych, a także okazją do oskarżeń kultury współczesnej[5]. Choć więc w XIX w. za sprawą Fryderyka Nietzschego zaczął się kształtować inny, znacznie bardziej niejednoznaczny obraz greckiej starożytności, to jego oddziaływanie na młodopolską poezję było znacznie słabsze.

Jak więc pisze badaczka:

> Poezja klasyczna lat 1890–1918 tworzyła powierzchowny, dwubiegunowy obraz antyku, w którym na pierwszy plan wysunęła się bukoliczna erotyka i pierwiastki militarno-odrodzeńcze, panowali Afrodyta i Achilles, w mniejszym zaś stopniu ujawniła się mroczna, ekstatyczna strona mitów śródziemnomorskich[6].

Także za sprawą autora *Zmierzchu bożyszcz* w polu zainteresowań twórców końca XIX w. pojawiło się pojęcie mitu kulturowego definiowanego przez niemieckiego filozofa jako „ściągnięty obraz świata, który jako skrót zjawiska, nie może się obyć bez cudu". Zdaniem Nietzschego mit odgrywa znaczącą rolę kulturotwórczą, ponieważ bez niego „traci wszelka kultura swą zdrową twórczą moc naturalną, […] mit ratuje fantazję […] i nawet państwo nie zna potężniejszych, niepisanych praw, nad fundament mistyczny, który poręcza jego związek z religią". Ponadto docenił Greków, którzy odkryli przed nim „głębokie tajnie swego poglądu na sztukę wprawdzie nie w pojęciach, lecz we wnikliwie wyraźnych postaciach swego świata bogów"[7].

Czym był więc mit ujęty z perspektywy jego użyć w kulturze przełomu XIX i XX stulecia? Jak zauważył Wojciech Gutowski, mit występuje wówczas jako „kompleks

---

[4] Tamże, s. 40.

[5] Zob. S. Brzozowska, *Przestrzenie fałszu – antyczne pejzaże w poezji Młodej Polski*, [w:] *Przestrzenie, miejsca, wędrówki. Kategoria przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich. Studia*, pod red. P. Kowalskiego, Opole 2001, s. 177–179.

[6] Taż, *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000, s. 16.

[7] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 20, 156–157.

obrazowo-semantyczny (obraz, symbol, motyw, fabuła) o silnym zabarwieniu emocjonalnym i wyraźnym nacechowaniu estetycznym". Jego zdaniem to „młodopolskie wołanie o mit" jest dążeniem do „kulturowego dowartościowania", wyrazem pragnienia „poznania podmiotowego i emocjonalnego w procesie społecznej komunikacji zdominowanej przez abstrakcyjne reguły i racje intelektu", a także stanowi walkę pomiędzy „duszą" (siedliskiem uczuć, marzeń, wartości) a „mózgiem"[8].

Gutowski dostrzegł zróżnicowanie w repertuarze młodopolskich mitów i wyróżnił wśród nich trzy kręgi, które nie istnieją osobno, lecz krzyżują się i nakładają na siebie:

a) mity religijne – wiodące do sakralnego Absolutu, związane z reinterpretacją motywów religijnych;
b) mity narodowe (społeczne) – mit organizuje „duszę narodu", transformuje obrazy i symbole zakotwiczone w świadomości zbiorowej;
c) mity egzystencjalne – odsłaniające dramaturgię indywidualnej jaźni, ukazujące w perspektywie transhistorycznej sens takich wielkich tematów jak: śmierć, cierpienie, miłość, samotność, rozkosz, bunt itp.[9]

Zgodnie z przyjętą w tej części rozdziału perspektywą badawczą odniesienia grecko-rzymskie interesować mnie będą głównie w tym trzecim aspekcie, jako odniesienie do podstawowych problemów ludzkiej egzystencji.

W modernistycznej recepcji antyku sięgano po wzbudzające nastrój tajemniczości centaury, syreny, trytony i fauny, a także po opowieści i rekwizyty, które Brzozowska określiła jako „hipnotyzujące aurą niemocy, inercji i pasywności"[10]. Kurkiewicz wyodrębnił kilka poziomów występowania bóstw greckiego i rzymskiego panteonu w literaturze Młodej Polski:

a) poświęcone im cykle poetyckie (np. *Mitologie* Lucjana Rydla);
b) wiersze, w których są bohaterami (np. *Herakles* Kazimierza Przerwy-Tetmajera);
c) wiersze, w których pojawiają się „osobiście" w jakiejś sytuacji w roli bohatera drugoplanowego, epizodycznego;
d) pojedyncze motywy, elementy porównań, metafor[11].

Badacz zauważa przy tym, że najpopularniejszą formą wykorzystania źródeł mitologicznych było zastosowanie ich jako elementów różnego rodzaju środków

---

[8] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 7–8.
[9] Tamże, s. 9.
[10] S. Brzozowska, *Przestrzenie fałszu…*, s. 179.
[11] M. Kurkiewicz, dz. cyt., s. 71.

stylistycznych – epitetów, porównań, metafor. Ponadto obecność mitów w świadomości kulturowej epoki była tak duża, że wykorzystywano je nawet w wierszach o tematyce z nimi niezwiązanej[12].

Kazimiera Zawistowska sięga do mitologii w poszukiwaniu piękna i radości życia, ale na tym nie kończy się jej inspiracja antykiem. Odwołując się do kultury starożytnego Rzymu, tworzy portrety okrutnych, namiętnych, mrocznych bohaterek historycznych, takich jak Agrypina czy Kleopatra, eksponując przede wszystkim ich emocje i ciemne pragnienia.

Opierając się na klasyfikacji Kurkiewicza, zauważamy, że w twórczości Zawistowskiej nie mamy cykli poetyckich poświęconych bóstwom mitologicznym. Spróbujmy zatem odnaleźć w jej poezji pozostałe spośród wymienionych kategorii.

Wykorzystanie mitologii do konstrukcji środków stylistycznych jest najczęstszym i najprostszym sposobem odwołań do skarbca kultury antycznej w twórczości poetki z Supranówki. W wierszu *Wieniec Ci plotę* podmiot liryczny kieruje apostrofę do swojej duszy, chce udekorować wieńcem jej „skrzydła Ikarowe”:

Wieniec Ci plotę – w szmaragdy mirtowe
Kładę dziewicze uskrzydlone pąki
Zerwane z marzeń mistycznych Twej Łąki,
By Ci owiły skrzydła Ikarowe. (*Wieniec Ci plotę*, s. 101)

Jednak dusza osoby mówiącej, mimo że „piła wonie” kwiatów z wieńca, nadal pozostaje spragniona i głodna. Po „wychyleniu do dna toastu życia” pozostał jej „smutek pogrzebny popiołów urny”. W ostatniej strofie przedostatni wers jest wykropkowany. Być może właśnie w ten sposób ma wybrzmieć milczenie lub emocje podmiotu są zbyt silne, by wyrazić je słowami (tak jak w wierszu *Boleściwa*). Tekst kończą dwa pytania retoryczne: „Duszo gdzież lot Twój? Lot Twych skrzydeł górny?” – nawiązanie do losu mitologicznego Ikara. W wierszu *Wieniec Ci plotę* lot symbolizuje sferę marzeń i pragnień, ale także przywołuje motyw katastrofy. Żądze duszy nie mogą zostać zaspokojone, ciągle będzie „spragniona i głodna”, dlatego marzenia – „skrzydła Ikarowe”, nawet ozdobione wieńcem mirtowym z kwiatami, nie uniosą jej w zwycięskim locie.

Warto przy tym wspomnieć, że syn Dedala stał się jednym z podstawowych symboli Młodej Polski. Maria Podraza-Kwiatkowska dostrzegła, że Ikar (lub jak u Zawistowskiej – jego skrzydła) występowały niemal u każdego poety tego okresu, stąd

[12] Tamże, s. 103.

mamy do czynienia z „symbolem-kluczem". Wynika to z faktu, że był on doskonałym odpowiednikiem „postawy ówczesnej młodzieży: pełnej romantycznego zapału, a jednocześnie pozbawionej wiary w możliwość zwycięstwa („złamane skrzydła")[13]. Tak jak w wierszu Zawistowskiej – dusza jest pełna zapału, ale ostatecznie nie wiemy, czy lot w ogóle doszedł do skutku, co mogą sugerować pytania retoryczne z ostatniego wersu. Opisana sytuacja liryczna odsyła nas do tekstu Zenona Przesmyckiego, mistrza młodopolskiej poetki:

Choć śród zwątpienia wciąż błądzim oparów,
Świat coraz nowych ogląda Ikarów.
Duch rwie się w bezmiar, choć los w proch go strąca[14].

Marek Kurkiewicz na przykładzie mitu Ikara wyjaśnia typ bohatera cenionego przez przedstawicieli literatury Młodej Polski:

to niepoprawny marzyciel, szaleniec i ekstrawertyk Ikar, a nie jego ojciec – kierujący się logiką i zdrowym rozsądkiem, staje się słowem-kluczem epoki[15].

Mit o Ikarze, obok mitu o Prometeuszu i Syzyfie stał się „doskonałym materiałem bazowym dla dokonań poetów nurtu dekadenckiego"[16]. W tej właśnie tonacji utrzymany jest wiersz *Z. J.* Zawistowskiej dedykowany Zofii J. – przyjaciółce poetki. W nim także podmiot liryczny snuje rozważania na temat duszy. Jest to dusza adresatki lirycznej utworu, co potwierdza już pierwszy wers: „Twoja dusza wygnanki ma królewskie lice". Jest to wygnanka życia, która „kona cicho" „strawiona męczeństwem/ Co samotna rozkwitła w gotyckiej komnacie". W tekście tym pojawia się – jak pisał Jan Marx – „stan gorzkiej samoświadomości skłaniającej do rezygnacji z wszelkich dążeń […] przy czym inercja i nuda, nawzajem się determinujące, mają także swój udział w akcie abdykacji z życia"[17]. Wzmocnieniem owego przypisanego przyjaciółce-wygnance (lub też jej duszy) aktu abdykacji staje się tło tych doznań, pęd życiowy postrzegany w perspektywie zarówno biologicznej bujności życia powiązanego z kołem śmierci i narodzin, jak i kulturowych przemian świata sygnalizowanych motywami antyczno-chrześcijańskimi:

A wkoło mkną Życia wezbrane potoki,
Niosąc zgony i srebrne odrodzeń kotwice –
Białe krzyże Chrystusów, Syzyfów krwawice,
Tyrs Bachanek, Idei błękitne obłoki. (*Z. J.*, s. 65)

---

[13] M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 153.
[14] Z. Przesmycki, *Metafizyka*, [w:] tenże, *Z czary miłości. Liryczny pamiętnik duszy*, Wiedeń 1893, s. 152.
[15] M. Kurkiewicz, dz. cyt., s. 90.
[16] Tamże, s. 89.
[17] J. Marx, *Kazimiera Zawistowska (1870–1902)*, [w:] tenże, *Młoda Polska. J. Kasprowicz, K. Przerwa-Tetmajer, K. Zawistowska, T. Miciński, B. Leśmian, L. Staff*, Warszawa 1997, s. 462.

W odniesieniu do tej ostatniej kwestii odwołajmy się do istotnego dla twórców epoki przekonania o synkretyzmie kulturowym[18]. Andriej Bieły zauważył, że tak jak człowiekowi przed śmiercią przebiega całe życie przed oczami, tak współczesnym mu symbolistom przebiega przed oczami cała kultura wieków minionych, traktowana jako całość[19]. Nie dziwi więc zestawienie przez Zawistowską „Chrystusów" i „Syzyfów". Zaskakiwać może jednak barwa symbolu męczeństwa Jezusa – „białe krzyże". „Czarny krzyż" czy „próchniejący krzyż" był częstym motywem w tekstach dekadentów. Opatrzenie go (a w zasadzie ich, bo poetka używa liczby mnogiej) epitetem „biały" odwołuje się do pozytywnych konotacji tej barwy. Krzyż łączy się nie tylko ze śmiercią, ale i z „odrodzeń kotwicą". W tym jednak przypadku chrześcijańskie odwołanie stanowi zaledwie jeden z kilku znaków zmiany w świecie przeciwstawionej inercji duszy „wygnanki".

Specyficznym zjawiskiem stylistycznym jest tu zastosowanie liczby mnogiej w określeniu bohaterów jednostkowych – „Syzyfów", „Chrystusów". Z kolei na zjawisko multiplikacji postaci w poezji młodopolan zwrócił uwagę Kurkiewicz. Częstym zabiegiem – pisał – jest zwielokrotnianie danej postaci, określanie za pomocą jej nazwy jakiejś grupy osób, co służy sprecyzowaniu ich podstawowej cechy, np. syzyfy w odniesieniu do ludzi wykonujących morderczą, bezsensowną pracę, której końca nigdy nie będzie. Badacz wyjaśnia też, że celem takiego zabiegu nie jest „sklonowanie" postaci, ale wzmocnienie analogii w stosunku do współczesnych postaw czy zachowań[20]. W wierszu Zawistowskiej epitet rzeczownikowy: „Syzyfów krwawice" dopełnia zakres znaczeniowy słowa „Syzyf" i łączy się z ciężarem przypisanej człowiekowi pracy.

Kolejny symbol mitologiczny, obecny w wierszu *Z. J.*, to „tyrs Bachantek" [21], który odsyła nas w sposób skrótowy do uciechy z życia jako innego (niż cierpienie i trud) aspektu ludzkiej egzystencji. Bachus (a ściślej mówiąc jego towarzyszki) jako odwołanie do radosnej strony istnienia to literacki ornament poetyckiego stylu, wpisujący się w opozycje: śmierć – życie, smutek – radość.

Dodajmy, że bachantki są obecne także w tłumaczonym przez Zawistowską wierszu Fernanda Pradela *Miserere miłości*, w którym jednak akcent zostaje przesunięty z radości na bezmyślny szał:

---

[18] M. Głowiński, dz. cyt., s. 25.

[19] A. Biely, *Simwolizm*, Moskwa 1910, s. 50. Odwołanie za: M. Głowiński, dz. cyt., s. 25.

[20] M. Kurkiewicz, dz. cyt., s. 70, 101.

[21] Tyrs to laska opleciona bluszczem i liśćmi wina, zwieńczona szyszką pinii i powiewającymi wstęgami, noszona przez Dionizosa. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2006, s. 1355.

Niech zapachem upoją, odurzą nas kwiaty…
Szał Bacchantek niech chroni od męki myślenia
Że kędyś może szczęścia błyszczały zaświaty… (*Miserere miłości*, s. 169)

Z kolei do Bachusa adresują swoją apostrofę tytułowe bohaterki także tłumaczonego przez nią wiersza *Potępione* Charlesa Baudelaire'a:

I ciebie przyzywają spalonymi wargi,
O Bachusie! Co gorycz usypiasz wspomnienia! (*Potępione*, s. 188)

I w tym ujęciu brak beztroskiej radości i zabawy kojarzonej z bogiem wina. Kontakt z nim to próba poszukiwania ucieczki od bólu istnienia. Warto przy tym zwrócić uwagę na to, że to zasługą tłumaczeń stało się poszerzenie przez poetkę semantyki antycznego motywu.

Spośród utworów z udziałem postaci mitologicznych wymieńmy wiersze, w których bohaterowie pojawiają się „osobiście" w jakiejś sytuacji w roli bohatera epizodycznego lub pierwszoplanowego.

Bohaterem, a właściwie bohaterką drugoplanową wiersza *Próżno wołasz* jest Ananke (z gr. *ananke* 'to, co ma być, konieczność'; łac. *fatum*), a więc bogini przeznaczenia, uosobienie konieczności, fatum, los[22]. W wierszu Zawistowskiej przywołana postać mitologiczna została opatrzona stałym epitetem „Ananke blada". Podmiotem lirycznym w tym sonecie jest kobieta zmuszona przez los do rozstania. Kwartyny rozpoczynają się od apostrofy „Próżno wołasz" adresowanej najprawdopodobniej do mężczyzny. Nie kończy jej wykrzyknik, ale wielokropek, co możemy interpretować jako oznakę rezygnacji:

Próżno wołasz… za nami upiorna gromada
Widm i cieni się wlecze, dusze nam targa
Ta zastygła w powietrzu, żałośliwa skarga,
Co gdzieś trumien otwartych krawędzie obsiadła.
Skarga kochanków jest więc „żałośliwa". (*Próżno wołasz*, s. 74)

Osoba mówiąca w tekście nie doświadcza radości, ponieważ Ananke zajęła „miejsca przy uciech biesiadnym stole" i rozdziela ich na wieki. Dekadencki nastrój tekstu tworzą obrazy otwartych trumien, widm, cieni i śmierci: „wszystkie moje kwiaty zemrą na Twym czole", „mrze mrokiem zgaszona światłości kaskada", „w proch strącone tęczowe motyle". W ostatniej strofie podmiot liryczny wyznaje:

Ach – ja Ciebie pragnęłam jako pragną rosy
Mrące kwiaty zdeptane w gościńcowym pyle!...
A jednak rozdzieliła nas Ananke blada… (*Próżno wołasz*, s. 74)

[22] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji* kultury, s. 42.

Wspomina się tu o wielkim pragnieniu, ale nie o miłości. Kurkiewicz zwrócił uwagę na to, że w Młodej Polsce popularnością cieszyły się opowieści tragiczne, będące konsekwencją zabójczego działania Losu[23]. Wiersz Zawistowskiej jest zapisem jednej z takich historii.

Kolejna grupa wierszy młodopolskiej poetki, wyodrębniona na podstawie przywołanej wcześniej klasyfikacji, prezentuje teksty, w których bóstwa mitologiczne są bohaterami pierwszoplanowymi. Przypisałam do niej dwa utwory – *Nimfę* i *Chryzis*.

Choć tytuł pierwszego z nich sugeruje, że bohaterką tekstu będzie nimfa, a w ostatnim wersie czytamy: „Wszystkie nimfy, uśpione w helleńskich ogrodach", tak naprawdę na pierwszy plan wysuwa się opis pejzażu. Marek Kurkiewicz pisał, że jednym z najpełniejszych świadectw wykorzystania tradycji mitologicznej było powiązanie z nią tytułu utworu. Zaznacza jednak, że jego zatytułowanie np. imieniem bohatera nie poświadcza ani jego osobowej obecności w tekście, ani nie zapewnia rekonstrukcji losów[24].

Wiersz reprezentuje lirykę pejzażu. Osoba mówiąca w tekście obserwuje zachowanie nimfy, która pod osłoną nocy – „pod falą miesiąca" – wstaje z nadbrzeżnych zarośli, „sącząc wodę z warkoczy". Następnie idzie do brzozowych gajów, jest prawie naga – jej jedyny strój stanowi mgła i bosą stopą strąca krople rosy z ziół. W takiej scenerii zaczyna grać „na siatce drgających, miesięcznych promieni". Oczom czytelnika ujawnia się opis sielankowej beztroski. Zachowania nimfy na tle impresjonistycznie zasygnalizowanego pejzażu upodabniają tekst do *Melodii mgieł nocnych* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. U Zawistowskiej także mamy do czynienia z synestezyjnym opisem ulotnej chwili – widzimy ciała migocące bielą, czujemy chłód rosy, słyszymy dźwięki muzyki wygrywanej na promieniach księżyca, a ciało nimfy otula „mgielny zwój puszysty", ponadto epitety określające barwy odnoszą się do kamieni szlachetnych – ametyst oczu, opal wód lub metali – „przędza srebrzysta rozwłóczonych cieni". Sabina Brzozowska dostrzegła też podobieństwo wiersza Zawistowskiej do *Zachodu słońca* Zenona Przesmyckiego, utworu również przesycającego krajobraz światłem, choć w tym przypadku akurat słonecznym:

Po szmaragdowej wodnej przestrzeni
Symfonia świateł gra nieprzerwanie[25].

[23] M. Kurkiewicz, dz. cyt., s. 89.
[24] Tamże, s. 71.
[25] Z. Przesmycki (Miriam), *Zachód słońca*, [w:] tenże, *Wybór poezji*, Kraków 1982, s. 67.

Zdaniem Brzozowskiej prześwietlenie przestrzeni srebrnym blaskiem powoduje jej dematerializację, daje wrażenie nieskończoności i tworzy idealny pozaziemski byt. Podkreśla także, że motywowi radosnej Hellady prawie zawsze towarzyszyła symbolika solarna. Przejście z mroku w jasność oznacza wkroczenie do krainy idealnej, przekroczenie granic Arkadii, w której nie brak opiekuńczego półmroku leśnej gęstwiny i zacisznych dolin – kryjówek faunów, nimf i driad. Dominującymi elementami takiej śródziemnomorskiej wizji życia w klasycyzującym nurcie Młodej Polski są pogodny hedonizm i swoboda[26]. Kurkiewicz z kolei pisał, że *Nimfa* Zawistowskiej jest jednym z tych utworów, w których czasy antyczne są zestawione z czasami współczesnymi na zasadzie kontrastu, jako okres spokoju i radości[27].

Wiersz *Chryzis* odsyła nas do bohaterki mitologicznej i pięknej branki z *Iliady*[28]. Mimo że tytuł sugeruje, iż to ona będzie główną postacią w tym utworze, w tekście zostaje przywołana solidna reprezentacja greckiego panteonu: Helios, Afrodyta, Mars, Okeanidy, Menady, czy Fauni. Tak naprawdę jednak nie chodzi ani o historię *Chryzis*, ani o pozostałe mitologiczne postaci. Utwór jest natomiast, niczym *Hymn o miłości* św. Pawła, wielką pochwałą tego uczucia.

Tekst stanowi rodzaj obrazka rodzajowego, którego tłem jest nieskonkretyzowana arkadyjska przestrzeń. Młodopolska poetka skupia się na zmysłowym aspekcie miłości. Afrodyta spoczywa na piersiach Marsa, natomiast „Chryzis biała" ma „piersi odkryte", które:

Są jako jaśmin księżycowo blady
Więc liczyć można tam ust chciwych ślady
I pocałunki łakomie wypite. (*Chryzis*, s. 87)

Zatem na ciele bohaterki odznaczają się jeszcze ślady nocnych pieszczot. W wierszu Zawistowskiej to ona, a nie Afrodyta jest uosobieniem zmysłowego, kobiecego piękna wpisanego w szerszy kontekst pięknego życia postrzeganego jako czas nieustannej rozkoszy i radości:

Piękna jest Chryzis, dobrą Afrodyte,
I pięknym życie jak spieniona czara,
Wonnymi mirty różami podszyte,

I piękną każda rozkochana para. (*Chryzis*, s. 87)

---

[26] S. Brzozowska, *Przestrzenie fałszu…*, s. 185–186.
[27] M. Kurkiewicz, dz. cyt., s. 89.
[28] Chryzejda – gr. *Chryseis*, wg *Iliady* Homera piękna branka, córka Chryzesa, kapłana Apollina w Chryzie, ofiarowana Agamemnonowi jako dar honorowy. Gdy Agamemnon nie chciał przyjąć za nią okupu od zbolałego ojca, ten poskarżył się Apollinowi, który zesłał na Greków zarazę. Po 10 dniach, za radą Achillesa i Kalchasa, brankę zwrócono Chryzesowi i zaraza ustąpiła, ale rozgniewany Agamemnon zabrał w zamian Achillesowi jego brankę, Bryzejdę. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, s. 172.

Słońce w Młodej Polsce utożsamiano z witalizmem, miłością zmysłową i nieskomplikowanym, niejako pozapsychicznym seksualizmem[29]. W obliczu tego użyte w ostatnim wersie porównanie „Olimp słońcem" wskazuje na lokalizację krainy szczęśliwości, siedliska miłości fizycznej. Zarówno *Nimfa*, jak i *Chryzis* prezentują radosny hedonizm. W pierwszym tekście zaprezentowany został impresjonistyczny pejzaż nocny, zaś w drugim opis następującego po niej poranka. Oba utwory możemy interpretować także w odniesieniu do tego, co współcześni badacze historii kultury określają jako „młodopolską nostalgię za sielską Arkadią" zbudowaną z klasycystyczno-sentymentalnych klisz, które – jak czytamy w jednym z opracowań – „nie stanowią mimesis przedmiotu naturalnego, poetycka imitacja nie jest już częścią natury, jest tym, co autonomiczne w stosunku do pierwotnego źródła inspiracji"[30].

Taki sposób patrzenia na antyk grecki, jako na świat nieskażony cywilizacyjnymi problemami, żywo też przypomina parnasistowską krainę Leconte de Lisle'a, o którym czytamy w jednym z opracowań, że „stworzył Helladę sentymentalną: krainę wonnych ustroni, złocisto-różanych piękności pozujących wśród błękitu i źródeł"[31].

Odwołania do kultury antycznej nie ograniczają się u Zawistowskiej jedynie do mitologii – portretuje ona także silne i władcze bohaterki historyczne zamieszkujące Rzym i Egipt, przestrzenie które, w ramach kulturowej pamięci o przeszłości, stały się „geograficznymi enklawami rozpasania"[32]. Jedną z nich jest okrutna Agrypina. Zamiast harmonii i prostoty rodzajowego obrazka, poznajemy świat koszmarów bohaterki:

> [...] te sny, co jej w dani
> Wlokły Furie – Hadesu wydarte otchłani
> Trupie lica, bezsennej szydzące źrenicy. (*Agrypina*, s. 89)

Furie to mścicielki przelanej krwi. Agrypinę zaś „[k]rwi dławią wyziewy". W kontraście do krwawej rzeczywistości pojawia się tęsknota za idylliczną krainą młodości. Statek, który czeka na bohaterkę „w Baji zatoce", nie zawiezie jej jednak do jasnych brzegów Kampanii. Z ostatniego wersu dowiadujemy się bowiem, że przewoźnikiem na tym statku będzie Charon, co sugeruje, że zbliża się ostateczna konfrontacja Agrypiny z przeznaczeniem.

[29] Jest to określenie J. Kwiatkowskiego. Zob. tenże, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 276–280.

[30] D. Angutek, *Kulturowe wymiary krajobrazu. Antropologiczne studium recepcji przyrody na prowincji: od teorii do empirii*, Poznań 2013, s. 79–80.

[31] A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 2003, s. 25.

[32] S. Brzozowska, *Przestrzenie fałszu…*, s. 184.

Motyw gwałtownej śmierci łączy Agrypinę z inną historyczną postacią Kleopatrą[33]. Ponadto obie bohaterki historyczne są kobietami, których erotyczna pasja triumfuje ponad politycznymi ambicjami mężczyzn. Tytułowa bohaterka wiersza Zawistowskiej zostaje wykreowana na typowo młodopolską *femme fatale*:

Piła dusze, jak perły w rubinowej czarze –
Antonia i Cezara dusze piorunowe –
A zdjęte im ze skroni przepaski laurowe,
Przy helleńskiej, złocistej, wieszała cytarze. (*Kleopatra*, s. 90)

Z tekstu wyłania się wizerunek kobiety silnej i zwycięskiej, kochanki Antoniusza i Cezara, który w drugiej kwartynie pojawia się jako mężczyzna poddany jej woli. Mamy tu więc boga wojny podporządkowanego bogini miłości:

Na zwycięskich sztandarów zwoje purpurowe
Kładła stopy, twą wargą pieszczone Cesarze!... (*Kleopatra*, s. 90)

Zawistowska opisuje Kleopatrę, tak jak wcześniej dokonała tego w odniesieniu do Chryzis, a więc w sposób niezwykle zmysłowy, jako obiekt adoracji. Ponownie zwraca uwagę na atrybut kobiecości, jakim są piersi, w tym przypadku są to „piersi królewskie, głośne wieszczów pieniem". Piersi czy stopy królowej stają się obiektem pożądania i pieszczoty. Wydaje się więc, że nic jej nie łączy z prześladowaną przez Furie Agrypiną. Jest przecież kobietą spełnioną, zaznała wszelkich uciech ziemskich: „Wszystką rozkosz wyssawszy, wszystką słodycz ziemi". A jednak i ona nie jest szczęśliwa. Pojawiają się słowa o przesycie i znużeniu. W końcu też los Kleopatry, tak jak wcześniej los Agrypiny, zostaje przesądzony, choć w tym przypadku to sama bohaterka decyduje o swojej śmierci. Młodopolska poetka przedstawia nagły koniec jej życia zgodnie z historycznym przekazem o ukąszeniu ją przez jadowitego węża:

A jej piersi królewskie, głośne wieszczów pieniem,
Szmaragdowym, śmiertelnym oplótł gad pierścieniem. (*Kleopatra*, s. 90)

Warto zwrócić uwagę na obecność pereł i nazw kamieni szlachetnych, pojawiających się w epitetach – „rubinowa czara", „szmaragdowy pierścień". Z jednej strony jest to chwyt charakterystyczny dla cierpiącej na „pożądliwość oczu" estetyki

---

[33] Kleopatra VII – zw. Wielką, 69–30 p.n.e., ostatnia królowa egipska; jej dwa główne romanse miały charakter czysto polityczny i ambicjonalny, choć legenda jeszcze za życia uczyniła z niej boginię miłości. Jako kochanka Cezara skorzystała z jego pomocy w odzyskaniu korony, zwyciężając w wojnie domowej, podczas której zginął jej mąż. Związała się z Antoniuszem, któremu egipskie pieniądze i silna flota były potrzebne w walce z Oktawianem o władzę w Rzymie. Antoniusz, na fałszywą wieść o śmierci Kleopatry, przebił się mieczem. Oktawian chciał ją zabrać do Rzymu dla ozdobienia swego triumfu. Aby tego uniknąć, popełniła samobójstwo, dając się ukąsić w ramię kobrze królewskiej (zwanej później wężem Kleopatry). W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, s. 542–543.

parnasistowskiej z jej „feerią barw, przepychem drogich kamieni i minerałów”[34], z drugiej podkreśla królewskość Kleopatry. Brzozowska pisze, że takie zabiegi prowadzą do stworzenia „szkatułek wysadzanych klejnotami”, w których postacie antyczne, jak np. Kleopatra, przypominają „piękne i niepokojące eksponaty na tle doskonałego sztafażu”. W konsekwencji wykreowany świat staje się miejscem niebezpiecznym, bo przynależnym do „sfery sztuczności, w której nadmiar doznań zmysłowych i spełnienie odbierają wolę życia”[35].

Na podstawie analizowanych utworów Kazimiry Zawistowskiej wyraźnie widzimy, że młodopolska poetka chętnie sięga po bohaterów i motywy z antycznej Hellady i Romy, wykorzystując zarówno ich kulturową żywotność oraz zdolność do ewokowania treści symbolicznych, jak i estetyczny wymiar kreacji. Natomiast sposób przywołania sylwetek silnych kobiet ze starożytnego świata odwraca tradycyjny w kulturze europejskiej model relacji między seksem a władzą. To one są w sytuacji nadrzędnej nad poddanymi namiętności mężczyznami, choć też należy przyznać, że ostatecznie i dla owych bohaterek los okazuje się nieubłagany, bo przegrywają swoje życie.

4.2. Poetycki mit wieków średnich

Krystyna Niklewiczówna, analizując kilkadziesiąt lat temu tendencje literatury przełomu XIX i XX w., podkreślała, że średniowiecze było „tematem bardzo modnym”, jednak jego sposób ukazywania odbiegał od realizmu:

> Jest to średniowiecze podwójnie przez alembik sztuki przepuszczone, trochę uroczyste średniowiecze witraży, iluminacji, romantycznych legend, widziane oczyma dekadentów skłonnych we wszystkich dopatrywać się swoich własnych bezwoli i rozdwojeń[36].

Dekadencka niechęć do współczesności znalazła wyraz w fascynacji obrzędowością chrześcijańską oraz mitem rycerskim. W konsekwencji młodopolski mediewalizm[37] wyrażał się przez wyrafinowany estetyzm. Artur Hutnikiewicz pisał o

---

[34] A. Mazur, dz. cyt., s. 29.
[35] Zob. S. Brzozowska, *Przestrzenie fałszu…*, s. 181–182.
[36] K. Niklewiczówna, *Zawistowska a ówczesna moda literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1947, s. 220.
[37] Pojęcie mediewalizmu można najkrócej objaśnić jako zwrot ku średniowieczu w poszukiwaniu kulturowych inspiracji. Zob. A. Regiewicz, *Komparatystyka i czytanie dawności. Mediewalizm jako zjawisko translacyjne*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016 (7).

sprowadzaniu średniowieczności do zjawiskowych katedr gotyckich, *Złotej legendy*, miłości dwornej, trubadurów, truwerów, liryki prowansalskiej, wielkich poematów rycerskich, *Pieśni o Rolandzie*, *Dziejów Tristana i Izoldy*, Abelarda i Heloizy czy Villona. Ponadto estetyczne walory sztuki i architektury kościelnej, obrzędowość, muzyka kościelna, śpiew chorału gregoriańskiego stanowiły próbę raczej poszukiwania „nowego dreszczu" niż autentycznego przeżycia religijnego[38].

Autorka pracy poświęconej recepcji średniowiecza w *Żywych kamieniach* wylicza jej następujące młodopolskie przejawy:

Pierwotność słowiańska wydobyta z rodzimych kronik i mistyczna wzniosłość europejskiego gotyku, metafizyczne przerażenie w kostiumie *dance macabre* i franciszkańska afirmacja wszechświata, wtajemniczenia w sens historii i stylizatorska maniera[39].

Zróżnicowane oblicza średniowiecza pojawiają się w dziełach Stanisława Wyspiańskiego (*Legenda I*, *Legenda II*, *Bolesław Śmiały*, *Skałka*), Jana Kasprowicza (*Marchołt*), Bolesława Leśmiana (*Legendy tęsknoty*), Leopolda Staffa (*Skarb i Godiwa*), Wacława Berenta (*Żywe kamienie*) oraz w dość licznych wierszach zawierających motywy katedr, Graala czy św. Franciszka[40]. Wieloznaczność ta stanowi konsekwencję mnogości zjawisk określanych terminem „średniowiecze". Ocena tej epoki w dziejach kultury – pisała Małgorzata Okulicz-Kozaryn – wahała się od potępienia za barbarzyńskie zaprzepaszczenie dorobku antyku po idealizację kreującą romantyczny mit początku. Niejasność tę współtworzyła literatura, która kształtowała dwie odmienne konwencje prezentowania epoki – jako spełnienie harmonijnej syntezy lub też przez pryzmat dionizyjskich dysharmonii. Oprócz tego w średniowieczu scalają się tradycje antyczna i biblijna, które, zespolone z obcym sobie dziedzictwem Zachodu i Północy, w zderzeniu sprzeczności, ujawniają nowe jakości kultury europejskiej[41].

Artur Hutnikiewicz wskazywał na to, co łączyło Zawistowską z epoką modernizmu. Było to:

upodobanie i rozkochanie w średniowieczu, oczywiście nie w tym realnym i historycznym, lecz oglądanym i przeżywanym jakby przez pryzmat romantycznego rozmarzenia. Było to legendarne, dekoracyjne średniowiecze z kolorowych witraży, z iluminacji starych ksiąg, z malowideł prerafaelitów angielskich, średniowiecze rycerzy i truwerów, gotyckich zamków i klasztornych pustelni, w których obok mistycznych wtajemniczeń dokonywały się jednocześnie bardzo ludzkie dramaty[42].

---

38 A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2012, s. 44.
39 Zob. M. Okulicz-Kozaryn, *„Żywe kamienie" Berenta. Źródła i ujścia europejskości*, „Pamiętnik Literacki" 1997, z. 4, s. 75.
40 Tamże.
41 Tamże, s. 75–76.
42 A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 152–153.

W twórczości poetki z Supranówki mamy do czynienia ze średniowieczem rycerskim[43], w którym obecne są typowe dla epoki tematy: romanse, miłość dworska, turnieje, a ponadto sztuka gotycka, witraże i hagiografia. Tematyka mediewistyczna pojawia się przede wszystkim w cyklu *Romantyka*, w sonetach *Kinga i Johelet*, *Z wizji piekielnych (Pieśń V Piekła)*, *Inez de Castro* oraz w przekładzie *Dziewcząt–Kwiatów* Tristana Klingsora. Poetka przy tym chętnie sięgała do kolorytu średniowiecza w takiej formie, w jakiej epokę tę odkrył romantyzm. Na „miniaturowy mediewizm" w twórczości Kazimiery Zawistowskiej zwrócili uwagę Rozalia Wojkiewicz[44] oraz Sebastian Biadun[45].

Działalność translatorska młodopolskiej poetki wywarła istotny wpływ na jej twórczość własną. Dzieje się tak w przypadku cyklu dziewięciu sonetów zatytułowanych *Romantyka*, który w wyraźny sposób jest inspirowany cyklem Klingsora, ale także poezją parnasistów i symbolistów francuskich. Jak pisała Lucyna Kozikowska-Kowalik w tekstach tych „<<ja>> liryczne wciela się całkowicie w rolę narratora. Są to wiersze-sceny, wiersze-obrazki, które prezentują i opowiadają fabuły skupione wokół różnych postaci"[46].

Cykl *Romantyka* otwiera wiersz *Lubię barwy*. Podmiot liryczny tego sonetu wyraża swoją aprobatę dla sztuki średniowiecza, co podkreśla powtórzenie czasownika „lubię":

Lubię barwy przymglone, miękkie i spłowiałe,
Blade tęcze, rzucone w gotyckie arkady –
I przesiany przez liście, lubię promień blady,
Którym słońce ozłaca tumy spustoszałe. (*Lubię barwy*, s. 110)

Pierwsza kwartyna prezentuje zatem upodobanie do witraży w katedrze gotyckiej[47]. Poetycką prezentację jednego z nich zaprezentowała Maria Konopnicka w wierszu *Na gotyckiej szybie*, w którym opisała scenę ukazaną na szkle:

Na gotyckiej tumu szybie,
Gdzie się łamią barwy tęczy[48].

[43] Zob. M. Popiel, *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach" Wacława Berenta*, Wrocław 1989, s. 16–18.
[44] Zob. R. Wojkiewicz, *Ożywianie „starego światła". Miniaturowy mediewizm Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863 – 1914*, pod red. K. Fiołka, Kraków 2014, s. 591–602.
[45] S. Biadun, *Miłość jak z gobelinów. Wokół cyklu „Romantyka" Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Miłość w literaturze – ujęcie wielokulturowe*, pod red. S. Czarnieckiej i K. Maciąga, Lublin 2017, s. 76–86.
[46] L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości (O poezji Kazimiery Zawistowskiej)*, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 27.
[47] Literackie zainteresowanie motywem katedry szczegółowo opisała Małgorzata Czermińska. Zob. M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.
[48] M. Konopnicka, *Na gotyckiej szybie*, [w:] taż, *Poezje*, Warszawa 1915, t. 5, s. 162–164.

Warto w tym miejscu przypomnieć o istotnej roli witraży w architekturze średniowiecza. Intensywność i świetlistość ich barw pełniła nie tylko funkcje estetyczne. Światło w średniowieczu stanowiło formę przejawiania się Boga, a świetliste obrazy na kolorowych szybach były dla wiernych odbiciem słów Pana. Ponadto teologowie przypisywali witrażom siłę zdolną do oświecenia ludzi i powstrzymania ich od złego[49]. Ze względu na pojmowanie światła jako właściwości Boga, symbolikę budowli kościelnej utożsamiano z Jerozolimą niebiańską[50]. Występujące u Zawistowskiej epitety odnoszące się do kolorów „przymglonych, miękkich i spłowiałych" nie tworzą jednak bezpośredniego odniesienia do ostrych barw witrażowych, bliższe są natomiast technice określanej jako sfumato[51] lub też można je łączyć z typowym dla secesji zamiłowaniem do barw pastelowych. Za odwołaniem do tego ostatniego stylu przemawia także obecny w cytowanym fragmencie motyw liści.

W dalszej części utworu docenione zostały inne elementy wiązane ze średniowiecznym kolorytem: mroki „w marmury otulone białe", „błękitnawe ślady" kadzideł, „rzewne, średniowieczne, naiwne" ballady zaklęte w „dźwięk gitar", „prześnione gawoty" starych fresków, wonie „spłowiałych jedwabi" i „sczerniałe pozłoty" miłosnych talizmanów. Mamy tu więc do czynienia nie tyle z samą średniowieczną estetyką, co z przefiltrowaniem obrazu epoki przez pryzmat upływającego czasu. Sugestywny opis angażuje różne zmysły czytelnika. O ile w trzech pierwszych strofach podmiot liryczny nawiązuje do sztuk plastycznych, o tyle ostatnia tercyna przywołuje twórczość muzyczną:

I tęskną pieśń truwerów na teras balkonie –
Pieśń miłosną, co lecąc w omszałe krużganki
Nad krosnami samotnej drżała kasztelanki. (*Lubię barwy*, s. 110)

Wyłania się z niej postać samotnej kasztelanki, która, zasłuchana w pieśń truwerów, zajmuje się tkactwem. Takiego odwołania do sfery duchowości ludzi średniowiecza brak w przywołanym wyżej tekście Konopnickiej skupiającym się tylko na scenie zaprezentowanej na witrażu. Ciekawą interpretację liryku Zawistowskiej zaproponowała Rozalia Wojkiewicz, według której piękne wnętrze gotyckiego kościoła

---

[49] B. Kurmann-Schwarz, *Gotycka sztuka witrażowa*, [w:] *Gotyk. Architektura, rzeźba, malarstwo*, pod red. R. Tomana, przeł. A. Baranowa, Könemann 2000, s. 469.
[50] *Epoki literackie. Średniowiecze*, pod red. S. Żurawskiego, Warszawa 2008, s. 98.
[51] Sfumato – (z wł. 'zadymione') sposób malowania polegający na miękkich przejściach, w których kontury i barwy wydają się przydymione lub zamglone. A. C. Krauße, *Historia malarstwa. Od renesansu do czasów współczesnych*, przeł. B. Tarnas, Könemann 2005, s. 123.

to odpowiednik konstrukcji „architektury duszy”. Zgodnie z jej ujęciem w cyklu *Romantyka* zaprezentowane zostało średniowiecze intymne, wewnętrzne[52].

Następny sonet, a właściwie dyptyk *Królowe z gobelinu*, stanowi jakby kontynuację utworu *Lubię barwy*. Kasztelanka z tekstu otwierającego cykl wykonuje tkaninę dekoracyjną, a pierwszy z dwu utworów prezentuje opis „zblakłego gobelinu” przedstawiającego turniej rycerski. Jego zwycięzca składa śluby damie serca:

Przysięga, na jej szarfie kładąc obie dłonie,
Iż ostatnią krwi kroplę z rozkoszy wytoczy,
Sławiąc złoto jej ciężkich, królewskich warkoczy. (*Królowe z gobelinu I*, s. 111)

Właścicielką tych warkoczy jest „Biała Yselut”, która odsyła nas do najpopularniejszego średniowiecznego romansu rycerskiego. Z pewnością do jego propagowania przyczyniło się zredagowanie – na podstawie wielu wariantów tej historii – przez Josepha Bédiera w 1900 r. legendy o Tristanie i Izoldzie. Dzieje dwojga bohaterów znalazły swoje miejsce również na łamach „Chimery”[53].

W drugiej części *Królowych gobelinu* został zaprezentowany „giermek modrooki”, który marzył o „dumnej Thyrsie” zasiadającej na „krwawym barbarzyńców tronie”. Do jej prezentacji zostały wykorzystane synekdochy: „czoło w koronie”, „dłonie, piszące sztyletem wyroki”. Ten drugi obraz ujawnia również fascynację giermka królową jako władczynią. Leksyka drugiej strofy wprowadza atmosferę śmierci: „W snach on widział żałobnych jej warkoczów mroki”. Podobnie dzieje się w kolejnym fragmencie: „zuchwalca królewskie zdławiły dłonie/ gdy po usta jej sięgał”. Sen cudny z przedostatniej strofy okazał się snem śmiertelnym:

A potem się do śmierci gotował z ochotą,
I na szyi sam zaplótł węzeł jej warkoczy…
I płakały go Thyrsy dzikie, smętne oczy. (*Królowe z gobelinu II*, s. 112)

Zatem najpierw doszło do zbliżenia giermka i Thyrsy, a później do samobójstwa. Okrutna *femme fatale*, która doprowadziła młodzieńca do zguby, została sportretowana w zestawieniu synekdoch, które narzucają jej wizerunkowi specyficzne rozczłonkowanie.

Motyw próby samobójczej z wykorzystaniem włosów ukochanej pojawia się także w tłumaczonym przez Zawistowską wierszu *Yselut*:

Więc czarodziejskie zerwał lilije,
Świetlaną wstęgą owinie szyję,
Świetlaną wstęgą szyję otoczy,

---

[52] R. Wojkiewicz, *Ożywianie „starego światła”…*, s. 597.
[53] Zob. M. Kowalska, *„Wspomnienie z jakiejś księgi rycerskiej”. Amelii Hertzówny wizja francuskiego średniowiecza – dialog i kontynuacje*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863 – 1914*, pod red. K. Fiołka, Kraków 2014, s. 398.

I zwisł na złotej wstędze warkoczy. (*Yseult*, s. 193)

W przypadku wiersza Klingsora mężczyzna (Tristan?) popełnia samobójstwo, wieszając się na złotych warkoczach „Yselut o białych dłoniach”. Odbiera sobie życie po pogrzebie ukochanej, by nie doświadczać rozłąki. Co ciekawe w wierszu francuskiego poety, tak jak w *Królowych z gobelinu*, pojawia się motyw tkania – dwukrotne powtórzenie wersu „Gdy noc zasłonę tkała na błoniach”.

Kolejny dyptyk z cyklu *Romantyka* nosi tytuł *Kasztelanki*. Pierwszy sonet to opis gobelinu przedstawiającego scenę pożegnania młodzieńca, który z „frankońskim kwiatem rycerzy” rusza na krucjatę:

Od ust jej się oderwał, i na bój krzyżowy,
Na Bój Święty, pod znakiem Godfryda bieży… (*Kasztelanki I*, s. 113)

Triumfalnemu wymarszowi krzyżowców zostają przeciwstawione przeczucia opuszczonej przez ukochanego kobiety ujęte za pomocą mortualnej leksyki („źrenice jej zaległy mroki”, „widm pełznie gromada”, „głowa trupioblada”, „krwawa posoka”). Końcowym akordem wiersza jest obraz ukochanej głowy „w zwojach płaszcza białego, gdzie widny znak krzyża”. Po raz kolejny u poetki krzyż pozostaje tylko znakiem śmierci, nie zaś zmartwychwstania.

Za kontynuację historii opisanej w utworze *Kasztelanki I* możemy uznać drugi sonet dyptyku. Rozpoczyna się on od prezentacji sytuacji, która byłaby konsekwencją śmierci sygnalizowanej w poprzednim utworze. Gdy rycerz poniósł śmierć w czasie krucjaty, jego ukochana oddaje się Bogu. Nie jest to jednak łatwy wybór. Kobieta leży krzyżem w świątyni i wypowiada słowa modlitwy błagalnej: „Ave! Ave Chryste! O miej ty litość!”. Jest odziana w pokutny strój, włosienicę. Tę modlitewną atmosferę przerywają promienie słońca wpadające do wnętrza świątyni przez witraży „szkarłatne róże”. Mury kościoła stanowią symboliczną granicę dwóch światów. Bohaterka liryczna ma świadomość, że czeka ją rezygnacja z wolności, którą symbolizuje światło słoneczne. Zastanawia się, czy sprosta wyrzeczeniom związanym z ascezą:

Tam wiosna… słońce… a ja mam jak czyste
Skamienieć lilie – paść jak twe podnóże,
W krzyż rozesłana na twardym marmurze?...
Stygmatów twoich wziąć piętno ogniste?... (*Kasztelanki II*, s. 114)

W pełnym oddaniu się Bogu przeszkadza jej przeżyta miłość do mężczyzny, dlatego, obawiając się pokusy, w ostatniej tercynie prosi o oddalenie wspomnień:

Dymy kadzideł w wieniec mi się plotą –
Więc dłońmi, Chryste! Przesłoń mi tę wiosnę,
I usta jego, te drogie, miłosne!... (*Kasztelanki II*, s. 114)

Tytuł następnego dyptyku – *Biała królewna* – odsyła nas do młodopolskiej baśniowości. Jego bohaterka liryczna została ukazana na tle ogrodu, w którym możemy odnaleźć „mirtów aleje", „różane ogrody", „liliowe irysy", „jasne lilie", „szmerne wodotryski", „kamienne Najady", wokół czuć „fiołków aromat", obecne są także „białe łabędzie i płomienne Ary". Ukazany też zostaje zakochany „paź młody", który składa pocałunki na odciśniętych śladach jej stóp. Jeśli pierwszy sonet buduje tak wyidealizowaną, że aż nierzeczywistą scenerię, to w drugim sonecie „biała królewna" przy blasku księżyca – „wśród bieli miesiąca" wsłuchuje się w „akord harfy". W tej romantycznej scenerii marzy o spotkaniu z kochankiem, przeczuwa jego nadejście:

I przyjjdzie ów przeczuty, by dłonią pieściwą
Tęskną duszę jej, osnuć w miłosne przędziwo. (*Biała królewna II*, s. 116)

Pragnie więc doświadczyć miłości fizycznej. Podczas tych oczekiwań w „bladym lutniście/ pęka serce, jak struna rozśpiewana rzewna". Muzyk cierpi, ponieważ jego miłość nie została odwzajemniona. Fakt, że królewna jest „biała" i stale przebywa w świecie marzeń, czekając na idealnego kochanka, upodabnia ją do bohaterek baśni o śpiącej królewnie. Może jednak z czasem przestała już czekać i wybrała życie zakonne.

W tym przypadku kontynuacją *Białej królewny* mógłby zostać sonet *Ksieni*. Przełożona klasztoru żeńskiego dekoruje ręcznie margines psałterza. Wykorzystuje w tym celu motywy typowe dla secesji: „strzelistych lilii oplot", „jasność skrzydeł anielskich", a to wszystko „okrasza złotem", niczym Gustav Klimt na swoich obrazach. Oprócz arabesek „na marginesach sztywnych psałterzy" powstaje scena przedstawiająca Objawienie Pańskie:

Dostojnych Magów zgrzybiałe ręce,
Pieszczą różane ciało dziecięce. (*Ksieni*, s. 117)

Na zasadzie kontrastu zostali zestawieni Trzej Królowie i roześmiany Jezus. „Uczona ksieni" całuje dzieciątko. Scena, którą właśnie narysowała, bardzo ją wzrusza:

I po złoconych kart pergaminie,
Bolesne srebro łez cichych płynie. (*Ksieni*, s. 117.)

Są to łzy kobiety, której nie dane jest spełnić się w roli matki[54]. Posługując się terminologią późniejszej psychoanalizy, możemy stwierdzić, że dla Ksieni działalność artystyczna stała się sublimacją instynktu macierzyńskiego.

---

[54] Zob. E. Kucharski, *Z cyklu „Dusze kobiece". Kazimiera Zawistowska (1870–1902)*, „Sfinks" 1913, t. 13, nr 8/9, s. 254.

Sonet zamykający cykl *Kasztelanki* nosi tytuł *Mniszki*. Antoni Lange tekst ten określił jako „jeden z najwybitniejszych utworów młodej poetki, a może i całej w ogóle nowoczesnej poezji”. Ponadto docenił kunszt poetycki Zawistowskiej, a mianowicie:

czysty, szlachetny artyzm, owiany półmistyczną, półzmysłową tęsknotą do zaświatów, do jakichś królestw idealnych, półrzeczywistych, półurojonych; skondensowany w misternych formach retorycznych, które zdają się niby szelest wachlarza z perłowej masy, ze słoniowej kości i strusich białych piór[55].

Tytułowe mniszki zostały zaprezentowane w sposób synestezyjny jako „stężałe w powietrzu modlitewne pienie”. Są więc postaciami na poły mistycznymi, przypominającymi bardziej duchy niż ludzi. Wzmocniona więc została cecha, która pojawia się już w poprzednich sonetach. Oto bohaterki ponad realne życie wybierają sferę duchową. Zwracał na to uwagę Eugeniusz Kucharski, który podkreślał talent Zawistowskiej do „ujmowania podszeptów duszy w symbole lub obrazy”[56].

W sonecie *Mniszki* tytułowe bohaterki w onirycznej scenie pochodu „sypią wokół okrągłe ziarna różańcowe” na „zasiane fiołkami trawy”. Fiołki w tym tekście – jak pisała Beata Kuryłowicz – symbolizują „pobożną kontemplację”[57], zatem odsyłają nas do duchowości. Ponadto mniszki „lotne stopy prowadzą skrzydlatym zachwytem” wprost do mitycznej Atlantydy. Anna Wydrycka zaliczyła ten utwór do liryków odnawiających symboliczne, neoplatońskie idee, w których dominuje tęsknota za „utraconym lądem słonecznym”[58]. Ten „kraj śniony” jest „przepojon błękitem”, a więc przesycony duchowością. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na różnorodność barw stosowanych przez poetkę, którą także docenił Kucharski:

Przede wszystkim barwy! Raz spłowiałe, mgliste lub matowe, to znowu grające całą skalą tonów żywych i olśniewających jak malarskie wizje Gustava Moreau[59].

W *Mniszkach* łąki mają kolor szmaragdowy, ponadto „sycony złocistymi skrami”, a „wiotkie dłonie” są jak „konchy perłowe”. Takie „biżuteryjne” epitety odsyłają nas do poetyki parnasizmu, choć dostrzegamy także echa secesji i wzorca prerafaelickiego[60].

Podsumowując, cykl *Romantyka* możemy traktować jako swoistą opowieść bohaterki lirycznej sonetu *Lubię barwy,* której treścią jest – wpisana w konwencję romantycznego średniowiecza – ucieczka od rzeczywistości. Obserwujemy rycerskie obrazy na gobelinach, oglądamy scenerię świątyni prześwietloną blaskiem witraży, a

---

[55] A. Lange, *Zawistowska Kazimiera, Poezje*, „Książka” 1905, nr 4, s. 148.
[56] E. Kucharski, dz. cyt., s. 259.
[57] B. Kuryłowicz, *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Białystok 2012, s. 270.
[58] A. Wydrycka, *„Rządy poezji”. Młodopolska liryka – studia i interpretacje*, Białystok 2016, s. 34.
[59] E. Kucharski, dz. cyt., s. 259.
[60] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika…*, s. 103.

także, być może, mniszki na jednym z nich, widzimy ogród zaprojektowany jak dzieło sztuki oraz ozdobną malunkami księgę. Na omówione sonety możemy więc spojrzeć także nieco szerzej – jako na zapis pracy twórczej, projekcję świata, który swe piękno może zachować tylko w artystycznych artefaktach.

Utworem korespondującym z cyklem *Romantyka* jest sonet Kazimiery Zawistowskiej zatytułowany *Kinga i Johelet*, którego dołączenie do cyklu słusznie sugerowała Krystyna Niklewiczówna[61]. Utwór odsyła nas do żywotów świętych, czyli do tak popularnej w średniowieczu hagiografii. Jak podkreślała Teresa Michałowska, piśmiennictwo hagiograficzne towarzyszyło rozwojowi chrześcijaństwa od samego początku i odegrało istotną rolę w kształtowaniu się postaw mentalnych. Oczywiście najbardziej reprezentatywna dla tego typu twórczości była *Legenda aurea*, czyli *Złota legenda* Jakuba de Voragine, spisana w latach 1260–1270[62]. Żywoty świętych stanowiły cenne źródło inspiracji dla młodopolskiej poetki. Odpowiedzialność za to miał ponosić Pustelnik, mnich z zakonu franciszkanów, który mieszkał niedaleko Jasieńskich, a którego Kazimiera odwiedzała wraz z bratem. Jak pisał Stanisław Wyrzykowski:

> Pustelnik […] oprowadzał dzieci po jaskiniach, gdzie stały nieudolnie wyrzeźbione posągi Świętych, opowiadał im swe wizje i cudowne legendy. […] umierając, polecił jej [Zawistowskiej – przyp. K. Sz.] oddać swą ulubioną księgę, *Żywoty Świętych*, które z kolei miały stać się dla niej źródłem mistycznych uniesień i obok piękności przyrody bodaj najpotężniejszym bodźcem późniejszej twórczości poetyckiej[63].

Warto przy tym wspomnieć, że o ile w pierwszym wydaniu poezji Zawistowskiej cykl poświęcony bohaterkom kanonizowanym nosił tytuł *Święte*, o tyle w późniejszym wydaniu Wyrzykowskiego brzmi on *Z Żywotów Świętych*[64]. Edytor w ten sposób sugeruje, że poetka bezpośrednie inspiracje czerpała z publikacji otrzymanej od Pustelnika.

Wracając do sonetu *Kinga i Johelet*, nie mamy wątpliwości, że Zawistowska znała biografie tych świętych. Obie po śmierci mężów wstąpiły do klasztoru klarysek w Starym Sączu, ufundowanym przez św. Kingę (polska wersja imienia Kunegunda). Po jej śmierci młodsza z sióstr przeniosła się do klarysek w Gnieźnie i tam też została pochowana, a grób Jolenty (węgierska wersja imienia Johelet) zasłynął łaskami i cudami. W ikonografii

---

[61] K. Niklewiczówna, dz. cyt., s. 221.
[62] T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2006, s. 72–75.
[63] S. Wyrzykowski, *Wstęp*, [w:] *Poezje* Kazimiery Zawistowskiej, oprac. S. Wyrzykowski, Warszawa 1923, s. 9–10.
[64] Pierwodruk opublikowany w „Życiu" 1900, nr 2/3, s. 68 pod tytułem *Z żywotów świętych*. Zob. L. Kozikowska-Kowalik, *Komentarz edytorski*, [w:] dz. cyt., s. 252.

przedstawiana jest w habicie klaryski, często z klęczącą obok św. Kingą[65]. Właśnie w ten sposób obie święte zaprezentowała Zawistowska. Profile Kingi i Jolenty są „przeczyste”, okryte kwefem. Zaznaczmy, że o ile Jolenta miała trzy córki[66], o tyle Kinga nigdy nie dopełniła swojego małżeństwa z Bolesławem Wstydliwym[67], natomiast w ujęciu poetki były to „[d]ziewice, wstręt czyniące ślubnemu pierścieniu”. Określenie ich jako „oblubienice ziemskie”, odsyła nas do *Pieśni nad Pieśniami*. Miłość fizyczna, nawet w małżeństwie, to „zmaza” i „srom”. Wybawienie od niej przynosi „pasterz białorunnych jagniąt” – Chrystus, który po latach wprowadził święte do swego domu. W zamian mógł liczyć na ich uwielbienie, ponieważ „kornie mu pod stopy słały jak podnóże,/ Biczowanych swych piersi, krwią ociekłe róże”. Praktyki ascetyczne, umartwianie ciała jest dla nich sposobem na oddanie czci Chrystusowi. „Ekstatyczne śnienie” Kingi i Johelet rozgrywa się „na gotyckim witrażu”, którego atrybutem są „wiotkie lilie, rozwite w mrocznych tumów cieniu”, co sugeruje także witraż secesyjny. Zależności pomiędzy sonetem Zawistowskiej *Kinga i Johelet* a witrażem Wyspiańskiego *Błogosławiona Salomea* opisała Rozalia Wojkiewicz[68]. Dostrzegła przede wszystkim trzy dzieła Wyspiańskiego inspirowane ich historią – mniszki z ołówkowego szkicu okna katedry wawelskiej, nieznany rysunek trzech sióstr klarysek: Salomei, Kunegundy i Jolenty lub – co najbardziej prawdopodobne – pastel z wizerunkiem błogosławionej Salomei[69]. Z tym witrażem sonet Zawistowskiej zestawił także Eugeniusz Kucharski[70], a w wydaniu poezji z 1923 r. analizowany utwór został opatrzony podtytułem *Witraż* ujętym w nawias. Podkreślmy jednak, że sonet jest nie tyle ekfrazą dzieła Wyspiańskiego[71], co ożywieniem wizerunku bohaterek. Jak podkreśla Wojkiewicz, tego rodzaju działania twórcze inspirowane wizerunkami z gotyckich okien było typowe dla XIX-wiecznej literatury – tą samą drogą podążali m. in. Gustave Flaubert (*Legenda o świętym Julianie Szpitalniku*) czy Walter Pater (*Dyonizy z Auxerre*)[72]. Powtórzmy też za Justyną Bajdą, że Młoda Polska była jedną z tych epok, w których szczególnie zauważalne jest wzajemne oddziaływanie słowa i obrazu[73]. Karton witrażu Wyspiańskiego, przeznaczonego do

---

[65] Zob. K. Gorgoń, *Bł. Jolenta – siostra św. Kingi, księżna i klaryska*, https://www.franciszkanie.pl/artykuly/bl-jolenta-siostra-sw-kingi-ksiezna-i-klaryska [dostęp:24.02.2019].
[66] Tamże.
[67] Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, s. 538.
[68] R. Wojkiewicz, *Sonet siostrzany. Kinga i Johelet Kazimiery Zawistowskiej a Błogosławiona Salomea Stanisława Wyspiańskiego*, „Wiek XIX” 2012, r. V, s. 189–211.
[69] Tamże, s. 189–190.
[70] E. Kucharski, dz. cyt., s. 253.
[71] Zob. http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Bl_Salomea.jpg [dostęp: 24.02.2019].
[72] R. Wojkiewicz, *Sonet siostrzany*…, s. 195.
[73] J. Bajda, *Efekty malarskie w poezji Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] „Świat i Słowo” 2011, nr 1, s. 71.

wypełnienia otworu okiennego w Kościele oo. Franciszkanów w Krakowie, powstał w 1897 r. Wiemy, że reprodukcje jego szkiców pojawiały się na łamach krakowskiego „Życia". W tym samym roku w „Życiu" Zawistowska miała swój debiut translatorski, a rok później Wyspiański został kierownikiem artystycznym tego czasopisma. Spotkanie obojga twórców w przestrzeni sztuki było zatem nieuniknione[74].

Utwory poetyckie Kazimiery Zawistowskiej prezentujące sylwetki kobiece ujawniają rozmaite powiązania duchowości i cielesności. Również w przypadku tekstów podejmujących tematykę średniowiecza oprócz romantyczno-baśniowo-hagiograficznego wariantu tej epoki młodopolska poetka wykorzystuje biografieę kobiety z krwi i kości. Dzieje się tak w przypadku sonetu *Inez de Castro*. Powtórzmy za Lucyną Kozikowską-Kowalik, że utwór ten nie pojawił się nigdzie poza cyklem *Kurtyzany*[75], obecnym w tomie z 1923 r. Sonet stanowi rekonstrukcję biografii najsłynniejszej portugalskiej kochanki[76]. Narrator liryczny zauważa, że Dom Pedro bardziej cenił miłość do Inez niż insygnia władzy królewskiej: „Milsza mu była niż sceptr i korony". Nic dziwnego, skoro została ukazana jako kobieta niezwykle zmysłowa:

Okrutny tyran Kastylskiej stolicy
Drżał pod pieszczotą jej czarnej źrenicy
Do krosien jedwab zwijając czerwony. (*Inez de Castro*, s. 93)

W omawianym sonecie pojawia się także motyw tkactwa, nić, którą można ten tekst „doszyć" do cyklu *Romantyka*. Zwróćmy też uwagę na kolor jedwabiu. Czerwień nici zwijanych „do krosien" może symbolizować strugi przelanej krwi. W drugiej kwartynie pojawia się scena śmierci – tytułowa bohaterka została zasztyletowana:

[…] zemsta grandów […]
Po cichu wbiła w serce miłośnicy,
Po samą głowę sztylet wyostrzony. (*Inez de Castro*, s. 93)

Tercyny prezentują reakcje Dom Pedra na wieść o śmierci ukochanej:

Oszalał z bólu, krwi toczył szkarłaty,
Kąpał się we krwi – więził, ścinał, palił. (*Inez de Castro*, s. 93)

---

[74] R. Wojkiewicz, *Sonet siostrzany…*, s. 197–198.
[75] L. Kozikowska-Kowalik, *Komentarz edytorski*, s. 245.
[76] Inés de Castro (ok. 1330–55) córka szlachcica kastylijskiego i Portugalki, dama dworu kuzynki Konstancji, późniejsza metresa jej męża – królewskiego syna Dom Pedro. Po śmierci Konstancji potajemnie za niego wyszła. Gdy król się o tym dowiedział, postanowił usunąć synową. Zasztyletowano ją 7 I 1355 r. w pobliżu Fontanny Miłości, w Willi Łez, w obecności jej dzieci. Oszalały z miłości Dom Pedro podniósł bunt przeciw ojcu i gdy zasiadł na tronie, zemścił się na wszystkich zamieszanych w morderstwo jego żony. Dokonał koronacji zabalsamowanych zwłok Inés. Oboje spoczywają w katedrze w Alcobaça, zwróceni stopami do siebie, aby w dniu Sądu Ostatecznego ich pierwszym spojrzeniem było spojrzenie miłości. Ten temat królewskiej miłości, zemsty, kobiety pięknej, ale niższej urodzeniem, która stała się ofiarą racji stanu był chętnie podejmowany w tekstach kultury. Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, s. 449.

Cierpienie doprowadziło go obłędu. Nagromadzone czasowniki dynamizują opis, a jego ekspresyjny charakter potęguje dominacja czerwieni. Zwróćmy jednak uwagę na odcień barwy krwi – szkarłat – typowy dla szat królewskich. Krew stanowi więc nowy strój Dom Pedra.

Nieszczęśliwy kochanek otworzył grób ukochanej, a następnie:

[…] stroił trupa w swe królewskie szaty –
I do sewilskiej wiódł, tronowej sali,
By dłoń szkieletu możni całowali. (*Inez de Castro*, s. 93.)

Ostatnia strofa prezentuje zatem scenę pośmiertnej koronacji Inez i oddawania jej rozkładającemu się ciału należytej czci. Niewątpliwie sonet ten wyróżnia na tle innych tekstów Zawistowskiej „nekrofilskim" ujęciem śmierci przez pryzmat estetyzacji ludzkich zwłok[77], choć oczywiście wyraźnie nie jest to perspektywa autorska, lecz działania oszalałego po stracie ukochanej bohatera lirycznego. Utwór przesuwa też akcent z typowego dla erotyków poetki „doświadczenia kobiecości" na opis rozpaczy mężczyzny, którego pozbawiono szczęścia u boku ukochanej.

Poetycką summą średniowiecznej wiedzy i filozofii była *Boska Komedia* Dantego Alighieriego, której polskie tłumaczenie ukazało się w 1860 r.[78] *Pieśń V* części pierwszej – *Piekła* zainspirowała Kazimierę Zawistowską do napisania sonetu zatytułowanego *Z wizji piekielnych (Pieśń V Piekła)*. Dodajmy, że utwór wchodzi w skład cyklu *Dusze* (w wydaniu z 1923 r. *Kurtyzany*), prezentującego te bohaterki, którym nieobce były uciechy cielesne. Jest to o tyle istotne, że w *Pieśni V Boskiej Komedii* prezentowany jest drugi krąg piekła, w którym przebywają grzesznicy „Co swe zmysłami ścieleśnili dusze". Za życia nie potrafili opanować swoich namiętności, dlatego po śmierci ich duchy wirują w piekielnym huraganie:

Wicher piekielny ciągle się tam sroży,
Porywa duchy, unosi i ciska
O potrzaskanej skały rumowiska,
Gdzie jęcząc, płacząc, bluźnią mocy Bożej.
Grzesznicy owi te cierpią katusze,
Co swe zmysłami ścieleśnili dusze.
[…]
Tak owe duchy wiatr prądem zawiei
Gnał tu i owdzie; i znać z ich wejrzenia,
Że już na wieki pozbył się nadziei
Nie tylko kresu, lecz ulgi cierpienia.
I jak żurawie w powietrznej przestrzeni,
Lecą i nucą żałośnie: tak ku mnie,
Jęcząc, gromady nieszczęśliwych cieni,

[77] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski…*, s. 148.
[78] D. Alighieri, *Boska Komedia. Cz. 1, Piekło*, przeł. J. Korsak, Warszawa 1899, s. IV.

Pędzone wiatrem, zbliżały się tłumnie[79].

Wśród grzeszników „zmysłowych" w piekle Dantego znajdują się m.in. bohaterowie antyczni: Parys, Kleopatra, Semiramida, Helena, średniowieczny rycerz Tristan oraz nieszczęśliwi kochankowie, którzy opowiadają historię swego życia. Wizja piekielna Kazimiery Zawistowskiej jest bardzo dynamiczna. Dzieje się tak przede wszystkim dzięki nagromadzeniu czasowników i wykrzyknień, które oddają żywiołowość i szybkość wiatru. Obie kwartyny rozpoczynają się słowami: „O ten orkan piekielny! Jak smaga! Jak żenie!". Nienasycenie, a więc „niesytość rozkoszy" sprawiła, że dusze grzeszników – „potępione cienie" – pędzi piekielny huragan. Określane są jako „stado białopierzne – ten łańcuch łabędzi". Biorąc pod uwagę, że biel ma pozytywne konotacje, zastosowanie tej barwy w odniesieniu do dusz grzeszników może zaskakiwać. Mniej zaskakującym symbolem, który został tu wykorzystany, jest łabędź, kojarzony z przedśmiertnym śpiewem. Jak pisze Kopaliński, symbolizuje on doskonałość, piękno, poezję, śmierć, wieczność, przemijanie, a także dwupłciowość, całkowite zaspokojenie pożądania oraz satysfakcję seksualną. Jego zdaniem pieśń łabędzia może wyrażać pożądanie prowadzące przez swój szczyt do unicestwienia[80]. Łabędź bywa łączony z kobiecością, dlatego w kultach pogańskich mógł on zająć miejsce ofiary składanej z dziewicy[81]. Motyw ptaka zestawiony z *Boską Komedią* pojawia się także w innym sonecie Zawistowskiej zatytułowanym *Przed burzą*:

Ptaki-widma psalmują swe pokutne chóry,
Jakby piekieł dantejskich słał ich krąg czerwony. (*Przed burzą*, s. 57.)

W drugiej strofie liryku *Z wizji piekielnych* „potępione cienie" zaczynają się materializować: „Włos wichurą skłębiony w ostre skręca bicze". Przypomnijmy, że włosy w poezji Zawistowskiej wielokrotnie stawały się manifestem kobiecej zmysłowości i to nimi najczęściej kuszono mężczyzn (*Herodiada*). W tym przypadku powstał z nich „ostry bicz", który:

Siekąc, krwawiąc nim trupie kochanków oblicze,
Pośród gromu – wśród jęku – gna ich w dal – w przestrzenie. (*Z wizji piekielnych (Pieśń V Piekła)*, s. 94)

Zatem narzędzie to zadaje ból kochankom, ale i sprawia im rozkosz, podobnie jak „orkan chłoszczący". Nie tylko jednak włosy odsyłają czytelników do sfery zmysłów. Funkcję tę pełnią także kolejne synekdochy „wstęga ust czerwona" i „dłonie całowane –

---

[79] Tamże, s. 25–26.
[80] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 208.
[81] J. Radziewicz, *Niezwykła ptasia symbolika*, https://rme.cbr.net.pl/index.php/archiwum-rme/139-listopad-grudzien-nr-52/kultura-i-tradycje-ludowe/286-niezwykla-ptasia-symbolika [dostęp: 1.03.2019].

dłoni białych sznury". Tak więc w jej ujęciu te „cienie" stają się bardzo cielesne. Opisy grzeszników zostały wpisane w katastroficzną wizję „mordów – zgliszcz – pożóg". Światem więc włada destrukcyjna namiętność: „światowładna ust kruż[a], w proch waląca mury". Sznur białych dłoni grzeszników utworzył pomost z piekieł na wzór drabiny Jakubowej[82]. Tak jak po niej przemieszczali się aniołowie, tak w utworze Zawistowskiej: „Wir ciał ludzkich – krzyk piekieł, który w niebo sięga!". Zatem krzyki mieszkańców drugiego kręgu piekielnego są tak głośne, że zostaną usłyszane w niebie. Poetka wykorzystuje nawiązanie do arcydzieła Dantego, odnajdując w nim motyw grzesznych namiętności, który był również bliski młodopolskim twórcom. Dusze grzeszników unoszone są przez piekielny huragan. Zawistowska daleka jest jednak od bezpośredniej krytyki tych, którzy dążyli do osiągnięcia rozkoszy.

Czytając ten tekst, możemy dostrzec nie tylko odwołania do średniowiecznego dzieła, ale także do tłumaczonego przez nią wiersza Baudelaire'a *Potępione*. Wina bohaterek lirycznych francuskiego autora również polegała na „niesytości pragnienia". One także doświadczały hedonizmu cierpienia: „krwawego śladu" „biczującej ręki", a „rozkoszy krzykiem" głuszyły „mąk bolesne jęki".

Podsumowując rozważania na temat tego tekstu, warto zwrócić uwagę na coś jeszcze. *Pieśń V Piekła* w *Boskiej Komedii* Dantego liczy 142 wersy. Zawistowska jej tematyczną esencję zamyka w 14 wersach – fragment poematu przekłada na formę sonetu, nadając mu charakter zamknięty semantycznie. Mamy więc do czynienia ze specyficzną parafrazą poetycką, dowodzącą wysokiej świadomości literackiej poetki.

Z analizowanych utworów wyłania się obraz średniowiecza wyestetyzowanego, postrzeganego jak dzieło sztuki. Sceny utrwalone w poszczególnych sonetach (zwłaszcza z cyklu *Romantyka*) często rozgrywają się na tle katedr, w których szczególnym rekwizytem stają się witraże. Literackie obrazy obejmują rycerzy, damy dworu czy truwerów. U Zawistowskiej nie brak także zainteresowania żywotami świętych, prawdopodobnym bodźcem do przepisania ich losów w formie poetyckiej stał się witraż Wyspiańskiego. Emocje i namiętności pojawiają się wyjątkowo. Dzieje się tak np. przy okazji przywołania intrygującej sylwetki kobiecej, „wielkiej miłośnicy" Inez de Castro. Ukazany tu zostaje ból mężczyzny – Dom Pedra – który oszalał po śmierci ukochanej. Natomiast Dantem zainspirowany został obraz przedstawiający pośmiertne losy dusz, które za życia nie potrafiły zapanować nad swoimi cielesnymi pragnieniami.

---

[82] Wg Pisma św. Jakub we śnie ujrzał drabinę opartą o ziemię, która swym wierzchołkiem sięgała nieba. Po niej przemieszczali się aniołowie. Zob. Rdz 28,12.

Młoda Polska jest okresem intensyfikacji życia kulturalnego. Z jednej strony korzystano z dorobku epok wcześniejszych, z drugiej chętnie wchłaniano współczesne kierunki europejskie. Maria Podraza-Kwiatkowska wyróżniła trzy perspektywy, z których możemy patrzeć na literaturę przełomu XIX i XX w., a mianowicie jako:

a) ciąg dalszy epok minionych (zwłaszcza romantyzmu);
b) zjawisko współczesne literaturom innych krajów (analiza współzależności);
c) epokę minioną (z perspektywy badacza świadomego dalszych losów literatury)[83].

Dwie z tych perspektyw odnajdujemy w chętnie wykorzystywanych przez poetkę historycznych mitach i legendach. Z upodobaniem wraca ona do średniowiecza postrzeganego przez pryzmat literatury romantyzmu, a jednocześnie sięga po tematy i motywy popularne w literaturze powszechnej tego okresu choćby w związku z zasięgiem oddziaływania tradycji Winckelmannowskiej. Choć działania te trudno określić mianem rewolucyjnych, dowodzą one jednak wysokiej świadomości literackiej Zawistowskiej, której głos w poezji przełomu XIX i XX w. wybrzmiewa na tyle wyraziście, by można go było z tego literackiego chóru wyodrębnić.

[83] M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – Dekadenci – Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wrocław 1985, s. 8.

Rozdział V

Poetka jako tłumaczka

5.1. Polska lektura francuskiej poezji

Jak konstatuje jeden z badaczy literatury, najbliższym sprzymierzeńcem i wzorem dla liryki młodopolskiej była poezja francuska II poł. XIX w. Symboliści i parnasiści francuscy fascynowali polskich twórców dbałością o piękno stylu, wirtuozerią formalną wykorzystywaną również dla eksponowania obrazów zła, brzydoty i perwersji, opisem piękna dawnych kultur i starożytnych dzieł sztuki, a także teoriami estetycznymi, które rangę utworu określały wyłącznie w kategoriach estetycznych, a nie użytecznych[1].

Natomiast twórca polskiej antologii symbolistów francuskich Mieczysław Jastrun podkreślał, że w świadomości Polaków przełomu XIX i XX w. granice pomiędzy symbolizmem a innymi „izmami", takimi jak parnasizm, zostały zatarte, a sam symbolizm połączył różne rozgałęzienia ówczesnej nowoczesności[2]. Należy tu również jednak pamiętać, że w przypadku literatury francuskiej termin „symbolizm" to zarówno grupa poetycka ostatniego piętnastolecia XIX w. (Jean Moreas, Jules Laforgue, Renè Ghil, Charles Morice), jak i określenie szerszego nurtu poezji (Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Paul Valéry)[3].

Manifest symbolizmu, opublikowany przez Jeana Moréasa w 1886 r., odwoływał się do założeń filozofii idealistycznej, co wyraźnie widzimy w dążeniu symbolistów do wyrażania „niewyrażalnego". Świat otaczający człowieka miał być jedynie znakiem bytu idealnego, zaś zadanie poezji polegało na dotarciu do jego istoty za pomocą symbolu i chwytów poetyckich takich jak pejzaż wewnętrzny, technika marzeń sennych, czy montaż skojarzeniowy, które stopniowo odkrywają tajemnice świata. Język poetycki opierający się na tych założeniach musiał być zupełnie inny niż język potoczny, a mianowicie przesycony aluzyjnością, wieloznacznością, skojarzeniami metaforycznymi

[1] I. Sikora, *Wstęp. Młoda Polska, czyli o narodzinach nowoczesnej liryki*, [w:] *Antologia liryki Młodej Polski*, Wrocław 1990, s. 10–11.
[2] M. Jastrun, *Wstęp*, [w:] *Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valery'ego)*, Wrocław 1965, s. XXVI.
[3] I. Sikora, dz. cyt., s. 22.

i obrazowymi[4]. Symbol miał tu zatem stanowić zmysłowy odpowiednik tego, co nie ma ścisłego określenia w istniejącym systemie językowym.

Popularna stała się zasada powinowactw (*correspondances*), według której wszystko co zewnętrzne i widzialne ma wewnętrzną i duchową przyczynę – świat zmysłowy i ponadzmysłowy łączą się ze sobą. Za jej rozpowszechnienie odpowiadał Charles Baudelaire, autor słynnego wiersza *Oddźwięki* (*Correspondances*)[5]. Silnie związane z tym kierunkiem było metafizyczne odczuwanie – poeta wierzył, że słowa odpowiednio ułożone w wierszu dotykają jakiejś tajemnicy, otwierają nową rzeczywistość[6]. Jak pisał Mieczysław Jastrun, polscy poeci w mniejszym lub większym stopniu byli zależni od Baudelaire'a, przede wszystkim od jego – wpisanego w tom poetycki *Les fleurs du mal* – buntu przeciw stereotypom i konwencjom społecznym[7].

Pierwszy książkowy przekład poezji Baudelaire'a na język polski ukazał się w 1894 r. pod tytułem *Kwiaty grzechu* i był wspólnym dziełem pozytywistki Zofii Trzeszczkowskiej oraz modernisty – Antoniego Langego. Tom obejmował zaledwie około 40% wierszy oryginalnych (pozostałe wiesze skreśliła cenzura). Podstawą dla niego była edycja Calmann-Levy'ego z 1886 r., na której opierali się kolejni polscy tłumacze[8]. Po *Kwiatach grzechu* nastąpiło przyswajanie przez poezję polską liryki innych wybitnych przedstawicieli literatury francuskiej. Było to możliwe dzięki pracy translatorskiej Miriama, Antoniego Langego, Bronisławy Ostrowskiej czy Stanisława Korab-Brzozowskiego.

Mimo że to właśnie Trzeszczkowska i Lange otworzyli serię polskich tłumaczeń zarówno Charlesa Baudelaire'a, jak i innych poetów, m.in. Paula Verlaine'a, Arthura Rimbauda, Stéphane'a Mallarmégo i Maurice'a Maeterlincka, to ich propozycja translatorska była dość zachowawcza. Jak zauważył Jerzy Święch, sposób przekładu, stosowane zabiegi metryczne i stylistyczne wskazują na chęć „oswojenia" poetyckich obrazów. Zdaniem badacza była to konformistyczna próba włączenia poety w nurt twórczości rodzimej, eksponującej „stany duszy", a nie rewelatorstwo kwestionujące „boski porządek", wyraziściej odwołującej się do konwencji parnasistowskich niż symbolistycznych[9]. Zwracał on uwagę także na to, że najbardziej uchwytną tendencją w

[4] Zob. tamże, s. 22–23.
[5] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 17–64.
[6] M. Jastrun, dz. cyt., s. XXIII.
[7] Tamże, s. VII–VIII.
[8] Zob. J. Święch, *Z problematyki tłumaczeń parnasistów i Baudelaire'a w Polsce*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 218–219.
[9] Tamże, s. 225–228.

przekładzie Langego i Trzeszczkowskiej jest przeniesienie oryginału w repertuar chwytów obecnych w poetyce własnej tłumaczy. Święch wyróżnił przy tym trojaki typ przeniesienia: retoryczny (przejmowanie z retoryki Baudelaire'a tego, co stanowi powierzchowną wartość stylu); parnasistowski (istotną rolę w oswajaniu poety na gruncie polskim odegrało parnasistowskie dążenie do estetyzacji rzeczywistości) oraz pieśniowy (śpiewność w sposób szczególny jest widoczna w tłumaczeniach Trzeszczkowskiej – przenika strukturę jej tekstów, leksykę, moduluje składnię)[10]. Mimo jednak tych zastrzeżeń Święch podkreślał, że działalność przekładowa w modernizmie „zeuropeizowała" naszą poezję, która chłonęła wszystko, co pojawiało się za granicą[11].

Przy tak wyraźnym otwarciu polskich odbiorców na twórczość Francuzów problemem były niesprecyzowane reguły dotyczące przekładu, którym często też parały się osoby dość przypadkowe, Zenon Przesmycki pisał:

> Zły przekład jest morderstwem, zwłaszcza poezji. Niestety nie masz kodeksu, który by mógł zapobiec tego rodzaju zbrodniom. Toteż liczba i wyrafinowanie przestępstw w tej dziedzinie wzrastają przerażająco[12].

Stawał jednak w obronie wartościowych przykładów literatury obcej:

> Robiono nam zarzut, wybornie malujący dzikie zapatrywania dzisiejsze na przekłady, iż za wiele drukujemy rzeczy „obcych". Przede wszystkim, rzecz doskonała w doskonałym przekładzie nie jest ani swoja, ani obca, jest doskonała, a to wystarczy[13].

Również twórczość Kazimiery Zawistowskiej zawiera, oprócz utworów własnych, także niezbyt liczne, za to wysoko oceniane, tłumaczenia z języka francuskiego. Celem stała się tu analiza wybranych przekładów autorstwa polskiej poetki w kontekście innych tłumaczeń tych utworów, pozwalająca na ukazanie translatorskiego nurtu jej twórczości nie tylko przez pryzmat technicznej sprawności odnajdywania adekwatnych wobec oryginału językowych ekwiwalentów, ale także jako umiejętności interpretowania cudzego liryku i dostosowywania go do własnej wrażliwości.

Zanim przejdę do szczegółowych analiz porównawczych wybranych tłumaczeń, zarysuję krótko kilka dwudziestowiecznych teorii przekładu literackiego, będących jednocześnie zróżnicowanymi propozycjami opisu relacji między dziełem oryginalnym a tłumaczonym[14]. Ten szerszy kontekst mechanizmów przekładowych, rozpiętych między

---

[10] Tamże, s. 225–227.
[11] Tamże, s. 199.
[12] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974. Antologia*, oprac. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007, s. 110.
[13] Tamże, s. 112.
[14] Ze względu na wielką liczbę publikacji traktujących o przekładzie odwołam się jedynie do tych założeń teorii translatorskich, które będą przydatne w analizie tłumaczeń poetki.

wiernością literze oryginału a wiernością jego duchowi oraz między dokładnością i trafnością literackich tłumaczeń, pozwoli ukazać specyfikę translacji Zawistowskiej.

Teoria przekładu, postrzegana jako pragmatyczny opis działań tłumaczy, zrodziła się na gruncie komparatystyki literackiej. Wzbogacenie naukowego instrumentarium badań przekładoznawczych dokonało się dzięki ich zorientowaniu na lingwistykę, przede wszystkim w jej nurcie strukturalnym. Jak podkreśla Anna Legeżyńska, inspiracje strukturalistyczne stworzyły teorię przekładu nakierowaną na poszukiwanie „obiektywnych wyznaczników przekładowości”[15], związanych z możliwością odtworzenia struktury oryginału w innym materiale językowym. Ów, jak go można określić, scjentystyczny maksymalizm translatologii zostaje wzmocniony przez odwołania do gramatyki transformacyjnej i teorii informacji[16]. Według koncepcji strukturalistycznej najbardziej cenionym przekładem był ten, który reprodukował dzieło za pomocą środków charakterystycznych dla języka tłumacza, tak jednak, by nowy tekst zachowywał przekaz oryginału. To rozumienie twórczości translacyjnej odległe było od jakichkolwiek uniesień twórczych, bliskie natomiast tradycji rzemiosła, opartego na wciąż doskonalonych narzędziach pracy[17].

Wraz z osłabianiem siły oddziaływania strukturalizmu coraz wyraźniejsze stawały się próby wyswobodzenia opisu mechanizmów przekładowych z ujednoznaczniających je kryteriów stylistyczno-formalnych. W opozycji do kategorii eksponujących podobieństwa między oryginałem a przekładem należy usytuować perspektywę hermeneutyczną translatoryki, która „uwalnia tekst od zakładu jednoznaczności i otwiera proces semiozy, trwający tak długo, jak sam tekst”[18].W tym ujęciu utwór staje się „przedmiotem ofiarowanym czytelnikowi lub przypadkiem przezeń znalezionym, którego sens ustala właśnie on – czytelnik”[19]. Koncepcja tekstu otwartego „czyni odbiorcę każdorazowym autorem sensu, a każdy sens – sensem doraźnym, choć nie trywialnym, gdyż uczestniczącym w tajemnicy tekstu”[20].

O nierównoważności przekładu względem utworu wyjściowego pisał także, choć w innym kontekście, odwołujący się do założeń tekstologii lingwistycznej, Jerzy Święch. Podkreślał on bowiem podobieństwo mechanizmów translacyjnych do dokonywanych w

---

[15] A. Legeżyńska, *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, [w:] *Przekład literacki. Teoria, historia, współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997, s. 42.
[16] Tamże, s. 14.
[17] Tamże, s. 43.
[18] J. Kozak, *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*, Warszawa 2009, s. 140.
[19] Tamże.
[20] Tamże, s. 141.

języku oryginału „głębszych przeróbek tekstu, realizowanych w ramach jego parafraz/streszczeń”[21].

Choć współczesna ewolucja myśli przekładoznawczej łączy się z rozwiewaniem złudzeń o istnieniu jednoznacznych rozstrzygnięć translatorskich, to przekład w kategoriach różnicy ujmują głównie ci badacze, którzy postrzegają te działania z perspektywy zwrotu kulturowego, otwierającego pole badawcze na szeroko pojęte konteksty. Translacja – jak uważa Magda Heydel – wiąże się z celebracją owych różnic, a niewspółmierność sfer wyjściowej i docelowej, powinna stanowić impuls do rozwoju kulturowej refleksji przekładoznawczej[22]. Punkt ciężkości z wytworu – nowego tekstu, jest tu przenoszony na jego twórców – tłumaczy i ich zaplecze społeczno-polityczne, w ramach którego funkcjonują. Na daleki margines zostaje odsunięta sprawa „wierności” przekładu w stosunku do oryginału. Tłumacz jako współautor odpowiada natomiast za stworzenie warunków do wchłonięcia dzieła w ramach kultury docelowej[23].

Jeden z ważnych współczesnych kontekstów dla działań przekładowych stanowią badania genderowe, które zwracają uwagę na sylwetki kobiet-tłumaczek. Jak pisała Heydel, referując przemiany w sposobie rozumienia celów działań translacyjnych, kobietom, tak jak przekładom, tradycyjnie w społeczeństwie wyznaczano rolę podrzędną wobec mężczyzny – oryginału, co znajduje wyraz w metaforyce przekładowej. Kobieta i przekład rozpatrywane są w kategorii piękna i wierności[24]. Podkreślmy przy okazji, że pierwsze dekady XX w. charakteryzują się w Polsce mizoginistyczną recepcją działalności przekładowej kobiet. Dowodem na to mogą być pochodzące z roku 1919 słowa Tadeusza Żeleńskiego (Boya), który w tekście *Tłumaczenie jako kariera* pisał:

> Zastraszająca zwłaszcza jest inwazja piór kobiecych w tym zakresie [w zakresie tłumaczeń – przyp. K.Sz.]. Któraż z kobiet zawiedzionych w życiu, wahając się w wyborze jednej z klasycznych w takim razie karier, mianowicie teatru, magazynu kapeluszy i pensjonatu z Zakopanem, nie próbowała tłumaczyć dla zabicia czasu czego z „francuskiego”? I często, jeżeli jest niebrzydka i ma stosunki dziennikarsko-literackie, drukuje. Winni są tu bardzo wydawcy, dziwnie na tym punkcie obojętni i nieświadomi. Mniejsza wreszcie, o ile chodzi o jakąś aktualną nowość przemijającej wartości; ale tam, gdzie idzie o trwałe dzieło lub arcydzieło literackie, jest to doprawdy zły uczynek, gdyż wydanie jakiegoś utworu licho jest uniemożliwieniem na kilkanaście lat lub dłużej wydania dobrego[25].

---

[21] J. Święch, *Tłumacz i jego działania na tekście*, [w:] *Działania na tekście. Przekład – redagowanie – ilustrowanie*, red. S. Niebrzegowska-Bartmińska, M. Nowosad-Bakalarczyk, T. Piekot, Lublin 2015, s. 321.
[22] M. Heydel, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 22.
[23] Tamże, s. 29–31.
[24] Tamże, s. 29.
[25] T. Boy-Żeleński, *Tłumaczenia jako kariera*, [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974. Antologia*, oprac. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007, s. 125.

Wypowiedź Żeleńskiego potwierdza to, co pisała Heydel – osoba tłumaczki rozpatrywana była w kategorii atrakcyjności fizycznej, która rzekomo ułatwiała publikowanie tekstów. Jednocześnie autor artykułu umniejsza wartość artystyczną „kobiecych" przekładów.

Współczesne feministyczne studia nad przekładem stawiają więc sobie za zadanie wzmocnienie owego, tak długo deprecjonowanego, „damskiego głosu" przez „opisanie i sproblematyzowanie miejsca i specyfiki przekładu dokonywanego przez kobiety"[26]. W kontekście badań nad aktywną obecnością tłumaczek poezji na przełomie XIX i XX w., istotne staje się także pytanie o ich strategie przekładowe i różnice, jakie występują w porównaniu ze strategiami stosowanymi przez mężczyzn.

Wynikiem działalności translatorskiej Kazimiery Zawistowskiej stało się przybliżenie polskim odbiorcom nie tylko Charlesa Baudelaire'a, ale także Paula Verlaine'a, Edgara Allana Poe i kilku innych, zapomnianych już dziś poetów. Wysoką wartość artystyczną przekładów „pięknej pani z Podola" potwierdzają słowa Miriama, który we *Wstępie* do jej jedynego tomu poezji napisał:

> Uzupełniały [jej] twórczość oryginalną przepyszne tłumaczenia Baudelaire'a, Vielé-Griffin'a, Mockel'a, Samaina, Fr. Klingsora i innych. Przedsięwzięty w ostatnich czasach przekład wspaniałej tragedii Saint-Pol-Roux'a: *La Dame à la faux*, który mógł być arcydziełem, śmierć przerwała w samym zaczątku[27].

Nie dziwią, w kontekście tej pochlebnej opinii o translatorskiej działalności poetki, jej wahania dotyczące wyboru drogi twórczej, o których pisała w liście z 23 stycznia 1902 r. adresowanym do Miriama. Radzi się tam ona swojego mentora, czy lepiej, aby skupiła się na własnych utworach, czy też może powinna zająć się wyłącznie przekładami[28].

Zanim więc Kazimiera Zawistowska zdecydowała się na tworzenie własnych dzieł, zajmowała się tłumaczeniami. To im zawdzięcza tak płynne wejście w atmosferę motywów typowych dla epoki. Zdaniem Lucyny Kozikowskiej-Kowalik, to właśnie dzięki szkole w postaci tłumaczeń, od których rozpoczęła swoją działalność poetycką, zyskała więcej niż gdyby podejmowała najbardziej uporczywe próby literackie[29]. Z jednej strony traktowała cudze teksty jako źródło inspiracji, z drugiej zaś wybierała

---

[26] M. Heydel, dz. cyt., s. 29.
[27] Miriam, *Wstęp*, [w:] *Poezje Kazimiery Zawistowskiej*, oprac. S. Wyrzykowski, Warszawa 1923, s. 17.
[28] List z 23 I 1902 r., BN, sygn. 2865, s. 73.
[29] L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości. O poezji Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 15.

tłumaczenia, kierując się własnymi upodobaniami poetyckimi, stąd obok wybitnych nazwisk pojawiają się autorzy zupełnie już dzisiaj zapomniani[30].

Monika Kaczorowska, badająca translacje Stanisława Barańczaka, wskazała na dwie główne funkcje tłumaczeń: polemiczną i dopełniającą. Pierwsza z nich ma na celu przede wszystkim zakwestionowanie wartości oryginału, bądź chęć skonfrontowania własnej poetyki z cudzą Częstszy jest drugi przypadek, kiedy to przekład stanowi ćwiczenie warsztatowe, wzbogacające repertuar środków literackich, a także inspirujące własną twórczość.[31].

Przekłady Zawistowskiej nie realizują funkcji konfrontacyjnej. Dobierane przez poetkę na zasadzie podobieństwa do własnej twórczości, stanowią raczej jej „ideologiczne i artystyczne dopełnienie"[32]. Zauważmy, że spośród wierszy o rozmaitym emocjonalnym i stylistycznym zabarwieniu autorka wybiera te utrzymujące się w ramach poetyckiego *decorum*, choć jednocześnie wykraczające poza dość sztywne jeszcze w tym czasie w Polsce konwenanse poezji miłosnej pisanej przez kobiety.

5.2. Przekłady z Baudelaire'a

Spośród wierszy Baudelaire'a młodopolska poetka przetłumaczyła dwa teksty – *Potępione* oraz *Spleen*. Jan Marx docenił ich wysoką wartość artystyczną, pisał: „są to przekłady niekiedy znakomite, wyłamujące się z młodopolskiej maniery, która tak ongiś zdeformowała *Kwiaty zła*"[33]. Współczesny badacz literatury podkreślał również, że *Potępione* (*Femmes damnées*) w przekładzie tej młodopolskiej poetki to najlepsza polska wersja tego utworu[34]. Dopowiedzmy, że liryk francuskiego poety dość umiarkowanie, na tle całego jego tomu, eksponuje ciemne strony życia.

---

[30] Tamże, s. 33.

[31] M. Kaczorowska, *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*, Kraków 2002, s. 6–9.

[32] Tamże, s. 6.

[33] J. Marx, *Kazimiera Zawistowska (1870–1902)*, [w:] tenże, *Młoda Polska. J. Kasprowicz, K. Przerwa-Tetmajer, K. Zawistowska, T. Miciński, B. Leśmian, L. Staff*, Warszawa 1997, s. 435.

[34] Tamże.

Aby się przekonać o wartości artystycznej tłumaczenia Zawistowskiej, porównałam jej wersję *Potępionych* z tłumaczeniem Bohdana Wydżgi[35], zapomnianego dziś interpretatora Mickiewicza, znawcy literatur europejskich, który w 1927 r. opublikował własny przekład tomu *Les fleurs du mal* francuskiego poety[36]. Warto przy tym wspomnieć, że to właśnie zaproponowany przez Wydżgę tytuł *Kwiaty zła* zastąpił wcześniejszy – *Kwiaty grzechu*, który pojawił się we wspomnianej wyżej translacji z 1894 r.

W obu przypadkach identyczne są tytuły utworu, a także została zachowana liczba wersów[37]. Jednocześnie od początku dostrzegamy różnice między polskimi wersjami wiersza. Tłumaczenie Zawistowskiej rozpoczyna się od słów:

J a k t r z o d a rozciągnięte na piasków posłaniu
W bezkresy widnokręgu zwracają oblicze –
A w ich bioder zbliżeniu, w ich dłoni zbrataniu,
Widne – miękkość niemocy i dreszczów gorycze. [podkr. – K. Sz.] (*Potępione*, s. 188)

Początek tekstu przełożonego przez Wydżgę brzmi zaś następująco:

J a k j a ł o w i c e senne na piasku złożone,
Wzrok wilgotny ślą w morza dal, co w bezmiar nęci;
Ich stopy się szukają, ich dłonie splecione –
Poi je niemoc słodka i deszcz gorzkich chęci. [podkr. – K. Sz.]

Natomiast Baudelaire pisze: „Comme un bétail pensif sur le sable couchées"[38], co w dosłownym tłumaczeniu brzmi: ‘Jak trzoda (bydło) leżąca na piasku'. Wierniejszy oryginałowi jest zatem przekład Zawistowskiej, choć pomija ona przymiotnik „pensif". Uwzględnia go zaś Wydżga, jednak w jego przekładzie jałowice nie są „zamyślone", a „senne". Ponadto poetka słowo „piasek" zastępuje metaforą „piasków posłanie", czym komplikuje stylistycznie wypowiedź. Uwagę czytelnika zwraca również odmienność części ciała uwzględnionych w trzecim wersie. Zawistowska pisze o biodrach i dłoniach, zaś Wydżga – zgodnie z Baudelaire'owskim oryginałem – o stopach i dłoniach. W tłumaczeniu autorki *Herodiady* mamy do czynienia z bardziej bezpośrednim nawiązaniem do aktu seksualnego, nie tylko w porównaniu z wersją Wydżgi, ale i w

[35] Ch. Baudelaire, *Potępione*, [w:] tenże, *Kwiaty zła*, przeł. B. Wydżga, Warszawa 1927, s. 146–147. Wszystkie cytaty wersji Wydżgi pochodzą z tej publikacji.
[36] Bohdan Wydżga (1858–1933) – prawnik, pierwszy konsul francuski II Rzeczypospolitej w rządzie Ignacego Paderewskiego, kolekcjoner dzieł sztuki. Więcej informacji na temat tej postaci można odnaleźć w pracy Krystyny Wydżgi *Cień poety*, Gdańsk 2011.
[37] Podkreślam to ze względu na dość częste w polskich przekładach poszerzanie utworów w stosunku do oryginału. Jako o „poetyce nadmiaru" pisał o tym zjawisku Jerzy Jarniewicz (zob. J. Jarniewicz, *Horror vacui, czyli poetyka nadmiaru w przekładzie literackim*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne. O wierności*, red. O. Kubińska, W. Kubiński, Gdańsk 2007, s. 139).
[38] Ch. Baudelaire, CXXXVI. *Femmes damnées*, [w:] tenże, *Les fleurs du mal*, Paris 1868, s. 312–313. Wszystkie przytoczone cytaty pochodzą z tej publikacji.

zestawieniu z Baudelairem („Et leurspieds se cherchant et leurs mains rapprochées"). Zawistowska z odwagą i upodobaniem prezentuje motyw miłości zmysłowej. Należy tu podkreślić, że doświadczenie ciała, zapisywane w wierszach młodopolskich poetek, było znakiem rewolty obyczajowej, odrzucenia konwenansów, zyskania samoświadomości somatycznej[39].

Istotną rolę w kreowaniu świata poetyckiego Zawistowskiej odgrywa jej wrażliwość na barwy. Pisze ona:

[…]
Rzeźbią jakieś litery w drzew zielonej korze.

A drugie, niby siostry, w ciszy i skupieniu
Błądzą w pełnej widziadeł skalnej pustce szarej,
Gdzie oczom Pustelnika ongi w skier płomieniu
Białych piersi kuszące odkryły się czary. (*Potępione*, s. 188)

W porównaniu z tym wersja Wydżgi zdaje się wyzbyta walorów malarskich, a przez to bardziej odległa od francuskiego oryginału. Baudelaire nie pozbawia bowiem swojego opisu kolorów: „Et creusent le bois vert des jeunes arbrisseaux" i „Les seins nus et pourprés de ses tentations". Natomiast epitety użyte przez tłumacza zostają powiązane z etyczną oceną opisywanych kobiet:

[…]
Żłobiąc znaki na czułej młodych drzewin korze;

Inne jak siostry błądzą, poważnie i wolno,
Śród skał, których samotność od widm zaludniona –
Gdzie przed Świętym Antonim l u b i e ż n ą , s w a w o l n ą
Ławą wystawały nagich pokus wabne łona […]. [podkr. – K. Sz.]

Zieleń kory drzew może symbolizować, jak pisze Władysław Kopaliński, m.in. przyrodę, życie, płodność, wiosnę, płeć żeńską, młodość, radość, zdrowie, witalność, niedojrzałość, brak doświadczenia, intuicję[40]. W kontekście analizowanego utworu zieleń będzie oznaczać zaś niewinność pierwszych uczuć przypomnianą we wspomnieniach lirycznych bohaterek wiersza Zawistowskiej („I miłości swej pierwszej rozsnuwszy wspomnienia").

Szarość to kolejna barwa obecna w tekście młodopolskiej poetki. Juan Eduardo Cirlot, zwraca uwagę, że kolor ten świadczy o łączeniu przeciwieństw, o niejednoznaczności czy też o zawieszeniu pomiędzy dniem a nocą[41]. W przypadku wiersza *Potępione* barwę szarą przybiera pustka, w której błądzą opisywane kobiety.

---

[39] D. Trześniowski, *Doświadczenie cielesności w tekstach młodopolskich poetek*, „Etnolingwistyka" 2006, nr 18, 329.
[40] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 496.
[41] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 401.

Ponadto piersi – ukazane we francuskim oryginale jako nagie i purpurowe („les seins nus et pourprés”), w przekładzie Zawistowskiej stają się białe, czyli czyste, niewinne. Natomiast Wydżga pomija tę część ciała, wprowadzając na to miejsce bardziej konwencjonalne w polskiej poezji miłosnej „łono”.

Postać św. Antoniego, obecną zarówno w tekście Baudelaire’a („Où saint Antoine a vu surgircomme des laves”), jak i w przekładzie Wydżgi, w wersji drukowanej w „Chimerze” w 1902 r. Zawistowska zastąpiła osobą Pustelnika[42]:

Gdzie oczom P u s t e l n i k a ongi w skier płomieniu[43]. [podkr. – K. Sz.]

Znaczące jest to, że nie pada tu żadne konkretne imię. Być może ten motyw wiąże się z postacią mnicha z zakonu franciszkanów, którego opowieści Zawistowska miała jakoby słuchać w dzieciństwie[44].

Kolejna wyraźna różnica między francuskim utworem a oboma jego przekładami pojawia się w apostrofie do Bachusa. Baudelaire skupił się na dźwięku – gorączkowych krzykach kierowanych do boga wina, który usypia wyrzuty sumienia:

T’appellent au secours de leurs fièvres hurlantes
Ô Bacchus, endormeur des remords anciens!

Zawistowska zaś pisze:

I ciebie przyzywają spalonymi wargi,
O Bachusie, co gorycz usypiasz wspomnienia! (*Potępione*, s. 188)

Natomiast Wydżga przyzywa mitologiczną postać w następujący sposób:

Ciebie tęsknie wzywają błagalną ź r e n i c ą ,
Bachusie, mąk miłosnych koicielu stary! [podkr. – K. Sz.]

Usta w większym stopniu niż oczy wprowadzają do tekstu atmosferę zmysłowego pożądania. Grażyna Różańska dostrzegła, że motyw ust wielokrotnie pojawia się w twórczości Zawistowskiej. Są to usta całujące, miłujące, szepczące i pieszczące swym dotykiem. W analizowanym utworze są zaś spalone, spieczone. Zdaniem Różańskiej poetka poprzez zmysł dotyku zwielokrotnia doznania i przeżycia kochanków[45].

W piątej strofie Zawistowska skupiła się wyłącznie na bólu:

I te jeszcze, co łona, szkaplerzem ubrane,

---

[42] W późniejszej wersji utworu, wchodzącego w zbiór opracowany przez Stanisława Wyrzykowskiego, zamiast postaci Pustelnika pojawia się „Święty”. Wersja ta nieznacznie różni się od wcześniejszego przekładu z „Chmimery”. Zob. K. Zawistowska, *Poezje*, oprac. S. Wyrzykowski, Warszawa 1923, s. 147–148

[43] Ch. Baudelaire, *Potępione*, przeł. K. Zawistowska, „Chimera” 1902, t. 5, s. 440–441.

[44] Zob. S. Wyrzykowski, *Wstęp*, [w:] K. Zawistowska, *Poezje*, oprac. S. Wyrzykowski, Warszawa 1923, s. 9–10.

[45] G. Różańska, *Świat zmysłów w poezji erotycznej Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Kulturowy obraz zmysłów*, pod red. J. Bujak-Lechowicz, Szczecin 2014, s. 32.

Krwawym śladem piętnują biczującej ręki,
Płaszczem nocy okrywszy swe ciała zszarpane
Rozkazy krzykiem głuszą mąk bolesne jęki. (*Potępione*, s. 188)

Poetka eliminuje tu hedonizm cierpienia, na który zwraca uwagę Wydżga:

Inne – których drżą łona od dotknięć szkaplerzy,
Co ukrywają chłostę pod mniszy strój suty –
Mieszają w cieniu nocy, śród szeptów pacierzy,
Pianę rozkosznych dreszczy ze łzami pokuty.

Młodopolska autorka pisze o śladach biczowania, co budzi skojarzenia z męką Chrystusa. U Wydżgi mowa jest o skrywaniu śladów po chłoście, która przynosi dreszcz rozkoszy. Przyjemność, która idzie w parze z cierpieniem, sprawia, że opis tłumacza jest znacznie bardziej perwersyjny. Zawistowska pozostaje bliżej Baudelaire'owskiej wersji („Qui, recélant un fouet sous leurs longs vêtements"). Symbolista francuski pisał o szyi lubiącej szkaplerze[46], a oboje polscy tłumacze zastąpili ją opisem łon. W przypadku przekładu Zawistowskiej owe łona są „ubrane" w szkaplerz, zaś u Wydżgi drżą od jego dotknięć. Natomiast wprowadzony przez poetkę epitet „krwawy" sprawia, że zaprezentowany opis cierpienia fizycznego „potępionych" jest bardziej plastyczny i makabryczny. Jej tekst, inaczej niż dzieje się to w oryginale, odwołuje się również do sfery podświadomości jako przestrzeni, w której dochodzi do głosu pożądanie:

O Demony – potwory – dziewice męczenne!
O wy niespełnionymi wciąż dręczone snami,
Spragnione nieskończenia, grzeszne lub promienne,
Czasem krzykiem rozgłośne, czasem ciche łzami. (*Potępione*, s. 188–189)

Uwagę zwraca też w tym fragmencie łagodniejszy i bardziej empatyczny niż u Baudelaire'a i Wydżgi sposób potraktowania kobiet – jak je nazywa Zawistowska – „grzesznych lub promiennych". Francuski poeta używa tu bardziej deprecjonujących określeń: „dévotes et satyres", którym u polskiego tłumacza odpowiada opozycja: „święte – wszetecznice". Co więcej, neutralne słowo „krzyk", występujące w oryginale i u Zawistowskiej, zostało zastąpione przez niego negatywnie nacechowanym „wyciem".

Ciekawe stylistyczno-semantyczne wybory możemy zaobserwować również w ostatniej strofie, która w tłumaczeniu Wydżgi prezentuje się następująco:

Do waszych piekieł myśli za wami szły moje:
Kocham was i żałuję, duszyce siostrzane,
Za ponure cierpienia, pragnienia i znoje –
I za serca, jak urny miłością wezbrane!

[46] Szkaplerz – a) część stroju zakonnego, długi, prostokątny płat sukna, z okrągłym otworem pośrodku (do wkładania przez głowę), noszony przez zakonników na habicie; b) dwa małe kawałki sukna, często z wizerunkiem Matki Bożej lub Chrystusa, połączone tasiemkami, symbolizujące szkaplerz zakonny, noszone pod ubraniem (na piersiach i plecach) przez osoby świeckie (*Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003, s. 1517).

A tak wyglądają końcowe wersy tekstu w przekładzie Zawistowskiej:

Kocham was i żałuję, o siostry tułacze,
Duszy waszej piekielną przeczytawszy księgę,
Za niesytość pragnienia, za tęsknot rozpacze
I za wielkich serc waszych miłosną potęgę. (*Potępione*, s. 189)

O ile „duszyce siostrzane" Wydżgi możemy interpretować jako metaforycznie ujęty związek bliskości tytułowych potępionych dusz i „ja" lirycznego, o tyle w wyrażeniu Zawistowskiej, podobnie jak u Baudelaire'a („Pauvres sœurs"), zastąpienie przymiotnika rzeczownikiem konkretyzuje owe relacje. Podmiot liryczny pisząc o siostrach, postrzega je jako wspólnotę kobiet, z którymi się utożsamia[47]. Ponadto osoba mówiąca w przekładzie młodopolskiej poetki deklaruje: „Duszy waszej piekielną przeczytawszy księgę". Pojawia się tu więc przekształcony związek frazeologiczny „czytać jak z otwartej księgi". U Zawistowskiej dusza jest tekstem, który zostaje przeczytany i zrozumiany. Dodatkowo słowo „księga" jest opatrzone epitetem sugerującym piekielność. Kobieca dusza staje się zatem demoniczną potęgą, która może być niebezpieczna dla mężczyzny. W utworze nie pojawia się jednak krytyka tego stanu rzeczy, wręcz przeciwnie, „siostry tułacze" zostają otoczone miłością i współczuciem, a także bardziej uwznioślone w porównaniu z tekstem Wydżgi. Zwróćmy bowiem uwagę na odmienny dobór słów w przedostatnim wersie utworu, w tłumaczeniu Zawistowskiej: „Za niesytość pragnienia, za tęsknot rozpacze", w przekładzie Wydżgi: „Za ponure cierpienia, pragnienia i znoje", wreszcie u Baudelaire'a: „Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies", co dosłownie brzmi: 'Za wasze cierpienia, za nieugaszone pragnienia'. Widzimy też, że epitety rzeczownikowe zastosowane przez poetkę nadają jej wersji ton najbardziej emocjonalny.

Warto przy tym wspomnieć, że Zawistowska przetłumaczyła ten wiersz w czasie, gdy pracowała nad cyklami poetyckimi – *Dusze* i *Święte*[48]. Jeśli drugi z nich dotyczy kobiet wyidealizowanych dzięki zastosowaniu konwencji hagiograficznej, to w pierwszym pojawia się bogata galeria *femmes fatales*: Ewa, Agrypina, Kleopatra, Herodiada, Madame de Pompadour, Inez de Castro i Magdalena. Widzimy więc, że poetce nie zależało na tym, by oceniać czy krytykować cielesno-seksualny wymiar ludzkiego życia, lecz aby zaakcentować kobiecy aspekt historii oraz zwrócić uwagę na

[47] Jan Marx postrzega też samą Zawistowską jako jedną z Baudelaire'owskich *femmes damnées*. Tenże, dz. cyt., s. 435.
[48] M. Skucha, *„Młodopolskie kurtyzany". Witalizm, cielesność i erotyka w twórczości Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Młodopolski witalizm: modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i U. Pilch, Kraków 2016, s. 155–156.

tragizm sytuacji, w jakiej znalazły się bohaterki jej utworów. Jak pisał Skucha, wszystkie były „wielkimi miłośnicami”, w których życiu pojawiły się osobiste dramaty, śmierć, a także walka o zyskanie podmiotowości – wykorzystując ciało, chciały zaistnieć w świecie mężczyzn[49].

W przekładzie Wydżgi nie dostrzegamy więc tego zrozumienia, na które mogły liczyć owe kobiety w tekście Zawistowskiej. Tłumacz ich dusze bezpośrednio lokuje w piekle (*Do waszych piekieł myśli za wami szły moje*), inaczej też postrzega tajniki żeńskiej psychiki. Pojawia się u niego motyw serca – urny przepełnionej miłością, jak Baudelaire’owskie „les urnes d’amour”. Zawistowska rezygnuje z tego obrazu, pisząc: „I za wielkich serc waszych miłosną potęgę”. Dla młodopolskiej poetki ważniejsza od cierpienia jest siła uczucia, jakie stało się udziałem kobiecych serc. Traktuje bohaterki w sposób znacznie bardziej empatyczny, nie lokuje ich od razu w piekle, próbuje je zrozumieć. Współczucie wywołują w niej „niesytość pragnienia i rozpacze serca”, a nie jak u Wydżgi „ponure cierpienia, pragnienia i znoje”.

Poetka znacznie większą wagę przywiązuje więc do duchowego wymiaru cierpienia. Zmienia tym samym wymowę wiersza, któremu w wersji oryginalnej przyświecała jednak inna intencja. Henri Peyre zauważył, że francuski poeta, opisując kobiety potępione, uwydatnił ich bezużyteczną i próżną miłość oraz nostalgię za czymś nieosiągalnym, nękającą te „poszukiwaczki nieskończoności”. Czytając ten utwór w kontekście całego cyklu *Les fleurs du mal*, wyraźniejsze staje się też, wpisane w niego, szukanie sposobów na stłumienie bólu i wyrzutów sumienia. Baudelaire pocieszenie odnajduje w „sztucznych rajach” oraz w wyuzdanym erotyzmie i prostytucji[50]. Postrzeganie kobiet potępionych, przywołujących Bachusa, jest więc u niego odmienne od tego, jakie odnajdujemy u Zawistowskiej.

Podsumowując analizę obu tłumaczeń, podkreślmy, że w zestawieniu z oryginałem tekst Wydżgi stanowi bardziej dosłowne odniesienie do francuskiego utworu. Jednak, by odwołać się tu do współczesnych teorii przekładowych, nie jest to czynnik decydujący o wartości artystycznej translacji[51]. Młodopolska poetka w większym stopniu niż późniejszy tłumacz skupiła uwagę na emocjach przedstawianych bohaterek, eksponując ich wrażliwość i doznania. Podkreślmy również, że już sam jej wybór do tłumaczenia wiersza *Femmes damnées* można uznać za rodzaj manifestu kobiecej

---

[49] Tamże, 169.
[50] Zob. H. Peyre, *Co to jest symbolizm?*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1990.
[51] M. Heydel, dz. cyt., s. 21–33.

sensualności i kobiecych doświadczeń ciała, zmysłowej miłości oraz cierpienia. Podobnie jak w cyklu *Dusze*, w którym – przenosząc na grunt polskiej literatury wizerunki bohaterek historycznych – przeciwstawiła się uprzedzeniom i stereotypom związanym z przypisywanymi kobietom kulturowym rolom, tak i w *Potępionych* pozostała daleko od negatywnej oceny „kobiet upadłych".

Innym utworem Charlesa Baudelaire'a, którego tłumaczenia podjęła się Kazimiera Zawistowska, jest dekadencki wiersz zatytułowany *Spleen*. Wersję poetki zestawię z tłumaczeniem Antoniego Langego[52]. Należy przy tym podkreślić, że wartość artystyczna przekładów autora *Rozmyślań* została oceniona bardzo wysoko. Według Mieczysława Jastruna Antoni Lange jako jedyny z tłumaczy polskich potrafił oddać dynamiczny i jadowity charakter Baudelaire'a. Rozumiał go doskonale, ponieważ sam był „poetą wyklętym", który krótkie swe życie zakończył samobójstwem[53].

Podczas gdy oboje tłumacze zachowali tytuł w wersji oryginalnej, różnice w ich przekładach możemy dostrzec już od pierwszych wersów. Podczas gdy Lange pisze: „Jam jest, niby król państwa dżdżu i niepogody"; Zawistowska epitety rzeczownikowe zastępuje przymiotnikiem: „Jestem jako ów władca bezsłonecznych włości". Poetka łagodzi Baudelaire'owskie wyrażenie „le roi d'un pays pluvieux"[54], wykorzystując litotę – zamiast „państwa deszczowego" pisze o „bezsłonecznych włościach", zaś „króla" zastępuje wyrazem o szerszym zakresie znaczeniowym – „władcą".

Słowa francuskiego poety: „Ni son peuple mourant en face du balcon" ('Ani jego lud umierający pod balkonem') w ujęciu Langego brzmią: „Ani lud, co umiera u bramy zamkowej"; zaś u Zawistowskiej: „Ni lud mrący pod złotych balkonów sklepieniem". Poetka stosuje bardziej ozdobną niż Baudelaire metaforykę – wprawdzie nie zastępuje balkonu „bramą zamkową" – jak robi to Lange, ale balkon w jej ujęciu zyskuje kolor złoty, a więc kolor władzy i bogactwa. Plastyczność w opisie u tej poetki dostrzegamy także w innym wersie: „W swej potędze bezsilny – zgrzybiały w młodości". Okazuje się, że antytezy Langego są prostsze: „Bogaty, lecz nie mocny; stary, chociaż młody" i wierniejsze francuskiemu oryginałowi: „Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très-vieux".

---

[52] Ch. Baudelaire, III. *Spleen*, przeł. A. Lange, [w:] tenże, *Kwiaty grzechu*, przeł. Adam M-ski i A. Lange, Warszawa 1894, s. 81. Wszystkie przytoczone cytaty pochodzą z tej publikacji.
[53] M. Jastrun, dz. cyt., s. XXVIII. Warto w tym miejscu dopowiedzieć, że ostatnio ukazał się kolejny przekład francuskiego tomu (Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, przeł. M. Ciura, Kraków 2018), którego walory translatorskie uhonorowano Nagrodą „Literatury na Świecie" za rok 2018 w kategorii *Poezja*.
[54] Ch. Baudelaire, LXXVII. *Spleen*, [w:] tamże, s. 230. Wszystkie przytoczone cytaty pochodzą z tej publikacji.

Młodopolska poetka przymiotnik „stary" zastępuje zdecydowanie bardziej pejoratywnym „zgrzybiały". Podobna sytuacja ma miejsce w dalszej części utworu. Baudelaire pisze:

Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.

Dla Langego inną zwierzyną („d'autres bêtes") są konie: „Nudzi się z swemi końmi i psów gończych sforą", zaś Zawistowska odwołuje się do bydła: „Równie psami jak resztą bydląt jest znudzony", a więc do zwierząt niecenionych tak wysoko w naszej kulturze jak konie.

Podmiot liryczny wiersza pt. *Spleen* szuka ukojenia bólu na różne sposoby. Niestety, jak pisze Baudelaire, nie są mu w stanie pomóc nawet kobiety:

Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
Ne savent plus trouver d'impudique toilette
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.

Lange także wspomina o damach, które wprawdzie na żadnego księcia nie pozostają obojętne, jednak nie potrafią rozweselić osoby mówiącej w tekście:

Damy zaś, którym każdy książę bywa miły,
Nie umieją w dość nagiej błysnąć tualecie,
Aby uśmiech wywołać w tym młodym szkielecie.

Owym damom, w przekładzie Zawistowskiej, miły jest „każdy młodzian", nie ograniczają więc one swojej sympatii wyłącznie do książąt. Poetka nie uzależnia atrakcyjności mężczyzny od statusu materialnego, ale od wieku:

Dworskie damy zaś, którym każdy młodzian miły,
Nie wiedzą, jak nieskromne widać szaty w pośpiechu,
By w młodych trupich wargach wzbudzić cień uśmiechu. (*Spleen*, s. 190)

„Tualeta" zostaje skonkretyzowana – „nieskromne szaty". Baudelaire scharakteryzował ten strój epitetem „d'impudique" ('bezwstydny'), Zawistowska mniej nacechowanym emocjonalnie słowem – „nieskromny". Podobnie jak w *Potępionych*, widzimy tu, że poetka niejako staje w obronie tych kobiet przed krytyką. Ponownie zostaje przez nią dodane słowo „wargi", co w inny niż w oryginale sposób podkreśla oksymoroniczność wizerunku młodzieńca-starca. Nie jest jej obojętna także sfera zdegenerowanej duchowości:

I mędrzec, twórca złota, nie miał tyle siły,
By z wnętrza jego wydrzeć ten pierwiastek zgniły. (*Spleen*, s. 190)

Ponownie pojawia się kolor złoty, tym razem zgodnie z francuskim oryginałem w odniesieniu do alchemicznej działalności „mędrca". Podobnie jest i u Langego, który

jednak w przeciwieństwie do Zawistowskiej, a idąc śladem Baudelaire'a, materializuje chorobę duszy jako fizyczną ranę:

Mędrzec, co mu wytapia z gliny kruszec złoty,
Nie wypalił zgnilizny z ran jego istoty.

Zestawienie powyższych tłumaczeń wiersza *Spleen*, podobnie jak poprzednio, pozwala wskazać pewne różnice w postrzeganiu świata przez oboje polskich autorów. Zawistowska stosuje bogatszą stylistykę, częściej pojawiają się u niej epitety przymiotnikowe oraz bardziej rozbudowane metafory, większą wagę przywiązuje do opisu stroju kobiet, wzmacnia pierwiastek duchowy spleenu jako choroby. Natomiast porównanie przekładów *Potępionych* i *Spleenu* dokonanych przez Zawistowską prowadzi do wniosku, że wyższą wartość artystyczną posiada pierwsze z tłumaczeń, które wprowadza do utworu dodatkową wartość, jaką jest kobiecy punkt widzenia łamiący mechanizmy językowej wygody i androcentrycznej logiki[55]. Poetka jest zafascynowana tytułowymi bohaterkami, identyfikuje się z nimi, okazuje im zrozumienie, czuje się jedną z nich. W przypadku *Spleenu* rozpoznajemy jej zainteresowanie motywami dekadenckimi, które są jednak odmalowywane w stylu mniej zaangażowanym niż problem kobiecego upadku moralnego z poprzedniego utworu.

5.3. Przekłady z Verlaine'a

Innym znanym przedstawicielem literatury francuskiej, którego wiersze tłumaczyła Kazimiera Zawistowska, jest Paul Verlaine. Tego „poetę przeklętego" uważa się za prekursora symbolizmu, ponadto został wyniesiony na piedestał przez zwolenników dekadentyzmu, a także bywa łączony z impresjonizmem. Za Anną Drzewiecką możemy wyliczyć cechy „verlainowskiego typu poezji": melodyjność, muzyczność, nastrojowość, atmosferę marzycielską, tajemniczość, nieuchwytność wrażeń, nieokreśloność, a także prostotę idącą w parze z kunsztownym artyzmem[56]. Zdecydowanie to na dwie pierwsze spośród nich najczęściej zwracają uwagę badacze. Zaliczamy do nich Annę Al-Araj, która podkreśla, że znaczna część twórczości

---

[55] Zob. T. Bilczewski, *Tłumione, wyparte, ciemne: przekład i ciało*, [w:] *(Nie) obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX w.*, pod red. H. Gosk, B. Karwowskiej, Warszawa 2008, s. 69–70.
[56] A. Drzewiecka, *Wstęp*, [w:] P. Verlaine, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewiecka, Wrocław 1980, s. CXXX.

Verlaine'a jest silnie nacechowana muzycznością, co wynikało z ogólnych tendencji epoki. Przedstawiciele symbolizmu twierdzili, że język jest niewystarczającym środkiem do wyrażania uczuć i stanów duszy. Źródła tych poglądów należy się doszukiwać w Baudelaire'owskiej teorii korespondencji sztuk oraz koncepcji „*Gesamtkunstwerk*" Wagnera[57]. Jak też podkreślał Maciej Żurowski, autor *Kwiatów zła* wywarł istotny wpływ na twórczość Verlaine'a, który zaczerpnął od Baudelaire'a swoje poczucie intymności oraz intensywne i niepokojące połączenie wzruszenia mistycznego i natarczywej zmysłowości. W atmosferze lat 60. XIX w., kiedy ścierały się poetyki romantyzmu Wiktora Hugo, „nowy dreszcz" Baudelaire'a i antyromantyczna dyscyplina słowa, dojrzewał błyskawicznie. Verlaine rozwijał się w kierunku symbolizmu, odrzucając część estetyki parnasistów, lecz zarazem wiele z niej przejmując, przede wszystkim ideę „ścisłości"[58].

Zdaniem Żurowskiego Verlaine był ulubionym francuskim poetą młodopolan. Świadczy o tym fakt, że doczekał się tłumaczy tak świetnych, jak Zenon Przesmycki, Leopold Staff, Bronisława Ostrowska, Antoni Lange, Stanisław Korab-Brzozowski czy Tadeusz Boy-Żeleński. Choć krytycy nie cenili jego twórczości równie wysoko jak tłumacze, pojawiał się we wszystkich dyskusjach na temat dekadentyzmu i symbolizmu. O randze Verlaine'a świadczy fakt, że zaczęto o nim pisać bardzo wcześnie. Dowodem na to jest artykuł Teresy Prażmowskiej z cyklu *Najnowsi poeci francuscy*, opublikowany w „Kłosach" 8 sierpnia 1889 r. Autorka o twórczości Verlaine'a pisała następująco:

> […] obok takich muzykalnych a rzewnych piosenek [jak *Piosenka jesienna*], są też ustępy tak niezrozumiałe, jakby się zrodziły w mózgu, odurzonym jeszcze działaniem alkoholu, których logiczna jedność leży nie w znaczeniu samych wyrazów, ale w ich dźwięku, jednostajnie melancholijnym i tęsknym. Poezja to uśpiona jakaś czy przedsenna, której pogmatwanych pojęć nie rozwikłał i w ład nie ujął wytrzeźwiony z mglistego marzenia rozsądek, oś niby sennych majaczeń spisanie, wśród których silnie i często odzywa się erotyczna nuta. […] Verlaine nie bardzo dba o to, aby zostać zrozumianym i nigdy tego dowieść nie chce. […] Niepodobna chwalić bez zastrzeżenia tej nieokiełznanej fantazji, tej rozszalałej, chorobliwej zmysłowości, która opanowała wyobraźnię poety i jest mu źródłem natchnienia; ale niepodobna też poezji tej odmówić siły, którą prawda uczucia nadaje […]. Tak, poeta to prawdziwy […][59].

Prażmowska wskazuje na trzy główne cechy poezji Verlaine'a: melodyjność, wyrazistość uczucia oraz nieokreśloność wyrażenia. Mimo tego Żurowski stwierdza, że autorka cytowanego artykułu zapoczątkowała tradycję najgorszych przekładów Verlaine'a i dopiero tłumaczenia Miriama udowodniły, że poeta ten może być doskonale przyswojony literaturze polskiej[60]. Działalności translatorskiej Zenona Przesmyckiego

---

[57] A. Al-Araj, *Paul Verlaine – „urodzony pieśniarz"*, „Bez Porównania" 2013, nr 1–2, s. 123–125.
[58] Zob. M. Żurowski, *Wstęp*, [w:] P. Verlaine, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 7–53.
[59] T. Prażmowska, *Najnowsi poeci francuscy*, „Kłosy" 1889, nr 1258, s. 84,
[60] M. Żurowski, dz. cyt., s. 56–57.

poświęciła uwagę Maria Szurek-Wisti, jednak jej zdaniem takie cechy poezji Verlaine'a jak prostota stylu, czyli brak inwersji, metafor, niezwykłych słów, kształt budowy stroficznej, rytmiki i harmonii dźwiękowej (w której tkwi istota liryzmu), w przekładzie pozostają nieprzetłumaczalne[61]. Z kolei według Jastruna muzyczne wiersze Verlaine'a zachowują swój cel, jakim jest wywołanie nastroju, tylko w oryginale, gdyż oddanie współbrzmień i harmonii pierwowzoru w przekładzie nie jest możliwe. „Złudzenie, że można muzyce wydrzeć jej dźwięki i przenieść je do poezji, żywił nie tylko Verlaine, lecz, zdaje się, on jeden zrobił to najlepiej w niejednym swoim liryku"[62].

Kazimiera Zawistowska przetłumaczyła pięć utworów Paula Verlaine'a[63]. Zdaniem Macieja Żurowskiego zarówno Zawistowskiej, jak i Korab-Brzozowskiemu najlepiej powiodło się w tłumaczeniu *Un grand sommeil noir*[64], dlatego zacznę od analizy tych wersji przekładów wspomnianego utworu[65]. Jego tytuł to incipit, który Zawistowska przetłumaczyła jako *Sny czarne wieją*, zaś u Korab-Brzozowskiego brzmi on: *Czarny sen jak głaz*[66]. Zatem różnice dostrzegamy już od pierwszych wersów. Korab-Brzozowski pisze:

Czarny sen jak głaz
Spadł na me istnienie;
Z mą nadzieją wraz
Śpij, wszelkie pragnienie!

Z kolei Zawistowska w odmienny sposób charakteryzuje opisany sen:

Sny czarne wieją
Nad moim życiem;
Uśnij, nadziejo,
Wraz z serca biciem! (*Sny czarne wieją*, s. 204)

Wincenty Korab-Brzozowski, zgodnie z francuskim oryginałem, posługuje się liczbą pojedynczą słowa „sen", a także podkreśla jego ciężar poprzez zastosowanie porównania: „sen jak głaz/ Spadł na me istnienie". Młodopolska poetka wykorzystuje liczbę mnogą – „sny", nie wskazuje jednak na ich wagę, nie porównuje do głazu, lecz nadaje im przymioty wiatru – „sny czarne wieją", co podkreśla ich ulotność. Metafora wiatru pojawia się także w drugiej strofie:

---

[61] M. Szurek-Wisti, *Miriam-tłumacz*, Kraków 1937, s. 99.
[62] M. Jastrun, dz. cyt., s. XV–XVI.
[63] Z cyklu *Sagesse*: III. *Sny czarne wieją*, IV. *Hen, ponad dachem*; z cyklu *Ariettes oublieés*: III. *Łzy serdeczne płyną*; z cyklu *Melancholia*: *Znużenie*, *Mój sen codzienny*.
[64] M. Żurowski, dz. cyt., s. 59.
[65] P. Verlaine, V. *Un grand sommeil noir*, [w:] tenże, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewiecka, Wrocław 1980, s. 116. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania utworu.
[66] Tenże, *Czarny sen jak głaz*, przeł. W. Korab-Brzozowski, [w:] tenże, *Poezje*, oprac. M. Żurowski, Warszawa 1980, s. 131. Wszystkie przytoczone cytaty pochodzą z tej publikacji.
[66] M. Żurowski, dz. cyt., s. 59.

W wir zapomnienia
Wiatr gdzieś rozsieje
Dawne wspomnienia…
O, smutne dzieje! (*Sny czarne wieją*, s. 204)

W tym przypadku wiatr rozwiewa dawne wspomnienia, powoduje zapomnienie. Korab-Brzozowski nie pisze o nim, lecz o mgle, w której zatarciu ulegają granice pomiędzy tym, co dobre, a co złe, prowadzi to do niewiedzy, poczucia zagubienia. Przeszłość nie jest dla niego „s m u t n a ” , lecz „n i e s z c z ę s n a ” :

Nie wiem nic; jak w mgle
W pamięci się chwieje
Co dobre, co złe...
O nieszczęsne dzieje!

Podmiot liryczny u Zawistowskiej deklaruje:

Kolebką jestem,
Co śmierć kołysze
Grobów szelestem
W wieczną gdzieś ciszę. (*Sny czarne wieją*, s. 204)

Zatem następuje zespolenie „ja” lirycznego z kolebką, pojawia się odczucie, że życie od początku niesie w sobie śmierć. Obraz przemijania podkreśla wprowadzone słowo „grób”. Pojawia się motyw kolebki-grobu, którego nie ma u Korab-Brzozowskiego:

Jak kołyską mnie
Czyjaś dłoń kołysze
Na ciemnicy dnie:
Och, ciszej! och, ciszej!

a który jest obecny w oryginale francuskim:

Je suis un berceau
Qu’une main balance
Au creux d’un caveau:
Silence, silence!

W tekście tego młodopolskiego poety, tak jak u Verlaine’a, nie wiemy czyja dłoń odczuwa ingerencję osób trzecich, obcej dłoni, która go kołysze. W nawiązaniu do muzyczności tekstów omawianego przedstawiciela literatury francuskiej, należy podkreślić, że w przekładzie Brzozowskiego jedynym dźwiękiem jest cisza. Z kolei u Zawistowskiej możemy usłyszeć również bicie serca i szelest grobów. Jeśli chodzi o układ wersyfikacyjny, poetka, podobnie jak w oryginale, we wszystkich trzech czterowersowych strofach posługuje się pięciozgłoskowcem, zaś Korab-Brzozowski naprzemiennie pięcio- i sześciozgłoskowcem.

Mimo tego w omawianym zestawieniu zdecydowanie bardziej zbliżone do oryginału jest tłumaczenie Wincentego Korab-Brzozowskiego. Poecie udało się

uchwycić prostotę wyróżniającą poezję Verlaine'a. U Zawistowskiej pojawiają się dodatkowe w stosunku do jego tekstu metafory dotyczące wiatru, symbolizującego przemijanie, oraz śmierć. Jeśli więc Tomasz Bilczewski podkreślał, że translacja jest tropem wskazującym, w jaki sposób można przenieść tłumione i wyparte doświadczenia na konwencjonalne formy komunikacji, jak ujawnić swój intymny świat, czy też jak zaprezentować specyficzne żeńskie formy egzystencji w przestrzeni patriarchalnego kodu[67], to krocząc tym tropem, w przypadku tłumaczenia Zawistowskiej, możemy założyć, że w jej przekładzie ujawnia się to, co sama skrywa w podświadomości, czy też to, co składa się na kobiecy punkt widzenia. Jak podkreślał cytowany wyżej badacz, jest to „dążenie do unikalnej ekspresji kobiecego doświadczenia"[68].

Jednym z najbardziej znanych wierszy Paula Verlaine'a jest *Le ciel est, par-dessus le toit*[69]. Maria Szurek-Wisti, aby zaprezentować jego metodę przekładową, zestawiła sześć polskich wersji fragmentów tego wiersza[70]. W swoim artykule przytacza je także Anna Drzewiecka[71]. Dwa pierwsze wersy utworu Verlaine'a:

Le cielest, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!

w przekładach młodopolskich brzmią następująco:

Hen, ponad dachem swą toń błękitnie
Niebo otwiera (Zawistowska)

Nieba widać, przez dachu kąt,
Modrość i ciszę (Miriam)

Nieb, ponad domów dachami,
Ciche błękity (Staff)

Nieb ponad szczytami dachów
Błękitne cisze (Łada)

Ponad dachami szafir przejasny
Nieba cichego (Stodor)

Powyżej dachów modre zacisze
Niebios błękity (Beaupré)

Początkowe słowa utworu: „Le ciel est" w dosłownym tłumaczeniu brzmią ‘Niebo jest', jednak w tej wersji nie pojawiają się w żadnym przekładzie. Czasownik

[67] T. Bilczewski, dz. cyt., s. 67.
[68] Tamże, s. 69.
[69] P. Verlaine, VI. *Le ciel est, par-dessus le toit*, [w:] tenże, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewiecka, Wrocław 1980, s.118–119. Wszystkie cytaty pochodzą z tej publikacji.
[70] M. Szurek-Wisti, dz. cyt., s. 104–107.
[71] Zob. A. Drzewiecka, *Cztery sylaby, czyli o trudności rzeczy najprostszych*, „Teksty" 1976, nr 1, s. 124–138.

„jest" u Zawistowskiej został zastąpiony przez „otwiera", zaś u Miriama przez bezokolicznik „widać". Pozostali tłumacze użyli konstrukcji bezłącznikowej. Drzewiecka zauważa, że wprawdzie składnia polska pozwala na pominięcie czasownika, jednak możemy to interpretować jako zalążek upoetycznienia (metaforyzacji) i odchodzenie od Verlaine'owskiej prostoty. Według badaczki pierwsze słowa francuskiego liryku zostały zmienione nie tylko pod tym względem. Otóż dostrzega ona, że tylko w przekładzie Zawistowskiej pojawia się słowo „niebo" w mianowniku i w funkcji podmiotu. W pozostałych przypadkach przyjmuje liczbę mnogą – „nieb", „niebios" lub formę dopełniacza – „nieba". Mimo tego przekład Zawistowskiej ma najmniej wspólnego z tekstem oryginalnym. O ile pozostali tłumacze usiłowali przekazać istotny aspekt zawartej u Verlaine'a obserwacji, dotyczącej tego, że widać coś ponad dachem, o tyle u młodopolskiej poetki ponad dachem coś się dzieje, niebo nie jest obserwowanym obiektem, ale podmiotem metaforycznej akcji – otwiera toń ku jakimś głębinom nieskończoności[72]. Według Jerzego Jarniewicza zadanie tłumacza polega na twórczej rekonstrukcji obcego obrazu świata, nie tyle na wydobyciu jego znaczenia, ile na konkretyzowaniu przekładanego tekstu. Niekiedy sprawia to, że teksty stają się dłuższe z powodu doświadczanego przez tłumacza lęku przed niedopowiedzeniem[73]. Tak jest w przypadku tłumaczenia Zawistowskiej. Rozlewne młodopolskie „hen" w połączeniu z rozkołysaną metaforyką niewiele mają wspólnego z ascetycznością środków wiersza Verlaine'a. Mimo tego poetce – jak pisze Anna Drzewiecka – udało się ocalić naturalność toku zdania[74].

W omawianych przekładach brak także Verlaine'owskich określeń: „bleu" i „calme". Kolor niebieski („bleu") nie pojawia się w żadnym przekładzie, został zastąpiony przez „modrość", „błękit" czy też „szafir przejasny". Rezygnacja z prostej nazwy koloru może być efektem unikania tautologii „niebieskie nieba", to konsekwencja pokrewieństwa etymologii tych słów w języku polskim. W rezultacie jednak następuje odejście od prostoty w kierunku przesadnej poetyckości[75].

Mechanizm tego zastąpienia wyjaśnia jedna z technik tłumaczenia metafor, o których pisała Teresa Dobrzyńska, mianowicie jeśli metafora oryginalna uruchamiałaby w przekładzie odmienne skojarzenia, zasadne jest zastąpienie jej innym wyrażeniem,

---

[72] Tamże, s. 131–132.
[73] J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 139–141.
[74] A. Drzewiecka, *Cztery sylaby*..., s. 131–132.
[75] Tamże, s. 128–129.

adekwatnym konotacyjnie[76]. W tym przypadku kolor niebieski może stać się błękitem (Zawistowska, Staff, Łada), jednak „szafir przejasny" (Stodor) zdecydowanie odbiega od zamierzonej prostoty francuskiego oryginału.

Podobnie wygląda sytuacja z Verlaine'owskim „calme", tłumaczonym jako „toń", „cisza", „cisze", „cichego", „zacisze", czy też „ciche". W żadnym przekładzie nieba nie stają się po prostu ‘spokojne'. Wybór ten może wynikać z językowych preferencji młodopolskich poetów. Na tym gruncie dokonuje się nieznaczne odejście od prostoty pierwowzoru, na drodze stylistycznych wyborów, które jednak za każdym razem mieszczą się w polu synonimów. Żaden z tłumaczy nie napisał: „Niebo jest niebieskie i spokojne", ani też „Niebo jest błękitne i ciche"[77]. U Miriama[78] „widać […] ciszę", a więc możemy dostrzec liryzm metafory, z kolei u Zawistowskiej „toń błękitnie/ Niebo otwiera" – metafora jest bardziej plastyczna, rozbudowana i dotyczy niekreślonej przestrzeni. O ile jednak u Przesmyckiego:

Drzewo jakieś, przez dachu kąt,
Liście kołysze.

Dzwonek w niebie widocznym stąd
Dzwoni cichutki.
Ptak na drzewie widocznym stąd
Śpiewa swe smutki,

o tyle u Zawistowskiej możemy dostrzec synestezję, jej opis angażuje więcej zmysłów:

Hen, ponad dachem, drzewo, co kwitnie,
Woniami wzbiera.

A pod tem niebem, co jasno świeci,
Dzwonek rozbrzmiewa,
A pod tem drzewem ptaszę, co leci,
Swą skargę śpiewa. (*Hen, ponad dachem*, s. 205)

Widzimy kwitnące drzewa, czujemy ich zapach, słyszymy dźwięk dzwonka i śpiew ptaków. Pojawiają się epitety dotyczące światła („jasno") i ruchu („leci"). Druga strofa przekładu Zawistowskiej, poprzez zastosowanie rzeczowników takich jak „ptaszę" czy „dzwonek", w swojej stylistyce przypomina piosenkę ludową. Muzyka popularna nie ma w polskiej kulturze tak bogatej tradycji jak we francuskiej, przez co w naszym kraju piosenka postrzegana jest zwykle w kontekście folkloru. Ton pieśni ludowej pobrzmiewa

---

[76] T. Dobrzyńska, *Metafora w przekładzie*, [w:] *Mówiąc przenośnie… Studia o metaforze*, Warszawa 1994, s. 234.
[77] A. Drzewiecka, *Cztery sylaby…*, s. 130.
[78] P. Verlaine, *Nieba widać, przez dachu kąt*, przeł. Miriam, [w:] tenże, *Poezje*, oprac. M. Żurowski Warszawa 1980, s. 132. Wszystkie przytoczone cytaty Miriama pochodzą z tego wydania.

w przekładzie Kazimiery Zawistowskiej. Znaczący jest już sam incipit, bowiem zdaniem Jerzego Bartmińskiego:

Rola incipitu pieśni ludowej jest bez wątpienia większa niż początku poetyckiego utworu literackiego. Pieśń ludowa nie zna tytułu, jest identyfikowana według bohatera, według motywu, według początkowych słów[79].

W dalszej części publikacji Bartmiński zwraca uwagę na typowe cechy pieśni ludowej. Bez trudu możemy odnaleźć je w przekładzie *Hen, ponad dachem*, dlatego w dalszej części tekstu omówię je i zilustruję w odwołaniu do translacji Zawistowskiej.

Warto przyjrzeć się już pierwszemu słowu – „hen". Jak pisał Bartmiński, jednym ze sposobów rozdzielania w czasie inicjacji tekstu od inicjacji melodii w pieśni ludowej może być rozpoczynanie od przyśpiewów, czyli wyrazów nic nieznaczących, takich jak „oj", „hej", „dana" i stawianie ich na początku zautomatyzowanej formuły. U Zawistowskiej kolejne wersy rozpoczynają się właśnie od „hen". Inną cechą pieśni ludowej, którą możemy dostrzec w analizowanym utworze, jest skłonność do inwersji w grupach nominalnych zbudowanych z rzeczownika i zaimka. Zastosowanie kolejności

Hen, ponad dachem swą toń błękitnie
Niebo otwiera (*Hen, ponad dachem*, s. 205)

zamiast:

'Hen, ponad dachem swą toń otwiera
błękitne Niebo'

tylko to potwierdza. Podobnie jest z doborem powtórzeń, anafor i paralelizmów składniowych[80]:

A pod tym niebem, co jasno świeci,
Dzwonek rozbrzmiewa,
A pod tym drzewem ptaszę, co leci,
Swą skargę śpiewa. (*Hen, ponad dachem*, s. 205)

Dopowiedzmy, że również przywołanie przez tłumaczkę wykrzyknień („Boże mój, Boże!") i hiperboli („Hen, ponad dachem swą toń błękitnie/ Niebo otwiera") stanowi odejście od Verlaine'owskiej prostoty i przesuwa tekst w dziedzinę ludowej stylizacji. Nietrudno więc zauważyć, że tłumaczenie to nie zachowuje wierności stylistycznej względem oryginału, ponieważ – jak pisze Dobrzyńska – przekładane słowo należy zastępować jego najbliższym odpowiednikiem nie tylko znaczeniowym, ale i

[79] J. Bartmiński, *Struktura językowa incipitu pieśni ludowej*, [w:] tenże, *Folklor–język–poetyka*, Wrocław 1990, s. 150.
[80] Tamże, s. 149–170.

stylistycznym[81]. Tak więc, jeśli nawet z poezją Verlaine'a łączone są elementy ludowej stylizacji[82], to uważam, że przekład Zawistowskiej jest zbyt odległy od założeń ich prostoty i naturalności. Stylizacja ludowa łączy się bowiem u niej ze stylistycznym nadmiarem, którego próżno by szukać w oryginale.

Porównując przekład Zawistowskiej i Miriama, największe różnice dostrzegamy w ostatniej strofie. U młodopolskiej poetki brzmi ona następująco:

Cóżeś zrobiła, o, ty szepcząca
Skargę żałosną –
Cóżeś zrobiła biedna, płacząca,
Z swą życia wiosną?... (*Hen, ponad dachem*, s. 205)

Podmiot liryczny zwraca się do adresatki wypowiedzi – kobiety, co podkreślają: czasownik rodzaju żeńskiego „zrobiła", imiesłowy „szepcząca", „płacząca" oraz przymiotnik „biedna". Adresatka szepcze „skargę żałosną", skarży się, a podmiot liryczny pyta ją, co zrobiła „Z swą życia wiosną?" i tą metaforą zastępuje Verlaine'owską „jeunesse" ('młodość'). Tu jednak warunek poprawności metafory, czyli użycie wyrażenia przenośnego o zbieżnym znaczeniu, został zachowany – „wiosnę życia" rozumiemy jako „młodość"[83].

Powtórzmy, że metafory Zawistowskiej są zdecydowanie bardziej rozbudowane niż ascetyczna wersja francuskiego pierwowzoru. Verlaine skłania się w kierunku mowy zwyczajnej, a jego artyzm polega na odnalezieniu równowagi pomiędzy śpiewem a szeptem[84]. Jak pisała Maria Szurek-Wisti, w przypadku przekładów poezji Verlaine'a prostota stylu staje się tą przeszkodą, na której załamują się działania poetów o bardziej metaforycznym stylu – Staffa, Miriama, Zawistowskiej. Z kolei na zwięzłości budowy sylabicznej strof, na „czarze" rytmu i eufonii dźwiękowej, na długości trwania tych „słów-nut" załamują się wszyscy bez wyjątku[85].

Jak zatem wygląda ta strofa w przekładzie Zenona Przesmyckiego? W tym utworze podmiot liryczny zwraca się do adresata-mężczyzny:

Cóżeś zrobił, ty, co – tak sam! –
Szlochasz w żałości,
Cóżeś zrobił, ty, coś tak sam,
Ze swej młodości?

---

[81] T. Dobrzyńska, dz. cyt., s. 238.
[82] M. Jastrun, dz. cyt., s. XVII.
[83] T. Dobrzyńska, dz. cyt., s. 234.
[84] A. Drzewiecka, *Cztery sylaby*..., s. 134.
[85] M. Szurek-Wisti, dz. cyt., s. 100.

On nie tylko szepcze skargę i płacze, jak u Zawistowskiej, lecz „szlocha w żałości”, co podkreśla intensywniejsze uczucia osoby mówiącej. Najsilniejsze emocje przeżywa jednak adresat-mężczyzna wypowiedzi tłumaczonej przez Leopolda Staffa:

O, powiedz, ty, co w łzach toniesz,
W wiecznej żałości,
Coś zrobił, ty, co w łzach toniesz,
Z swojej młodości?

Nie jest to już szept, płacz czy szloch, ale „tonięcie we łzach i wieczna żałość”.

Na przykładzie ostatniej strofy widzimy zależność pomiędzy płcią tłumacza, a wyborami gramatycznymi wewnątrz przekładu. U Zawistowskiej adresatem jest kobieta, natomiast u Miriama i Staffa – mężczyzna. Jeśli więc tłumacz jest mediatorem, który nie może pozostać całkowicie bezstronny i zawsze w swoim przekładzie pozostawia wyraz własnej podmiotowości i subiektywności[86], to – jak zauważyła Joanna Bator – jego język jest fundamentalnym znakiem uwarunkowań tożsamości płciowej[87].

Pod względem wersyfikacyjnym, w wierszu Verlaine'a ośmiozgłoskowce przeplatają się z czterozgłoskowcami. Omawiani tłumacze wiersza *Le ciel est, par-dessus le toit* przyjęli ten sam odpowiednik krótkiego wersu – polski pięciozgłoskowiec o żeńskiej klauzuli. Zawistowska, Stodor i Beaupré zastosowali dziesięciozgłoskowiec 5+5, zaś Miriam, Łada i Staff zachowali osiem sylab, ale każdy z nich wykorzystał inny schemat rytmiczny[88]. Warto przy tym wspomnieć, że Verlaine zasłynął wyborem metrum rzadkiego w poezji francuskiej – jedenastozgłoskowca[89].

Anna Al-Araj zwróciła uwagę na to, że muzyczność poezji Verlaine'a jest związana z wywołaniem konkretnego nastroju – melancholii, który współgra z opisywanym pejzażem (najczęściej deszczowym) towarzyszącym wypowiedzi podmiotu lirycznego. Elementy muzyczności obecne w utworach tego francuskiego poety skutkują unikatowym typem ekspresji, określanej jako „muzyczny smutek”. Motywy muzyczne zostały połączone z wyrażaniem cierpienia, smutku, bólu czy nieukojonej tęsknoty. W zbliżeniu słowa i dźwięku pomagały takie zabiegi jak upodobanie do określonego metrum (dziewięcio- i jedenastozgłoskowiec), wykorzystanie instrumentacji głoskowej (aliteracji, asonansów, rymów wewnętrznych, często tego samego typu) oraz przerzutni i

[86] M. Heydel, dz. cyt., s. 29.
[87] J. Bator, *Simone de Beauvoir i powracające fetysze kobiecości*, [w:] taż, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza*, Gdańsk 2001, s. 124–136.
[88] A. Drzewiecka, *Cztery sylaby…*, s. 136.
[89] K. Kuczyńska-Koschany, *Gest pośmiertnego pisania i inne „gesta” poetyckie (Verlaine, Rimbaud)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2010, nr 37, s. 57.

nieregularnych średniówek, wprowadzenie rozmaitych form wersyfikacyjnych, układów rymowych i stroficznych oraz powtórzeń, które skutkują wrażeniem muzycznej monotonii[90].

Ten „muzyczny smutek” możemy dostrzec także w wierszu *Il pleure dans mon coeur*. Warto zwrócić uwagę na to, że Verlaine, tak jak jego tłumacze, w każdej strofie pozostawia jeden wers bez rymu[91]:

P. Verlaine[92]	tłum. K. Zawistowska (s. 206)	tłum. Miriam [93]
Il pleure dans mon coeur Comme il pleut sur la ville; Quelle est cette langueur Qui pénètre mon coeur?	Łzy serdeczne płyną, Jak deszcz ponad miastem – Czy tęsknoty miną, Że łzy w sercu płyną?	Łzy mżą na dnie serca, Jak deszcz mży ponad miastem. Cóż za ból się wwierca Aż do głębi serca?
Ô bruit doux de la pluie Par terre et sur les toits! Pour un coeur qui s’ennuie, Ô le chant de la pluie!	Słodki szmerze złoty Nad ziemią i dachem – Dla serca martwoty Cudny śpiewie słoty!	O, słodki szelest deszczu Na ziemi, na dachach! Dla serca w męki dreszczu - O, ten miękki śpiew deszczu!
Il pleure sans raison Dans ce coeur qui s’écoeure. Quoi! nulle trahison?… Ce deuil est sans raison.	Coś łka bez przyczyny W mego serca tajni… Żadnych zdrad, ni winy! Ból łka bez przyczyny.	Łzy mżą bez przerwy W sercu, które się dręczy. Co? Żadnej zdrady, winy? Ten żal - bez przyczyny.
C’est bien la pire peine De ne savoir pourquoi Sans amour et sans haine Mon coeur a tant de peine!	Och, źle, gdy ból gości Niewiadomo czemu – Bez pragnień, miłości Gdy ból w sercu gości!...	Najgorsza to z żałości, Gdy się nie wie, dlaczego... Bez złości, bez miłości, Serce w takiej żałości!

W powyższych tekstach widzimy także różnice, jakie pojawiają się w obu wersjach przekładu. W tłumaczeniu Zawistowskiej „łzy płyną”, zaś u Miriama „mżą”, co podkreśla mniejszą intensywność łzawienia, a wraz z nim płaczu. Różnią się także uczucia podmiotu lirycznego – u młodopolskiej poetki jest to „tęsknota”, zaś u poety – „ból”. W drugiej strofie autorka *Herodiady* zamiast o deszczu pisze o „słocie”. Wprowadza także zmiany w obrębie interpunkcji – w trzeciej zwrotce pytanie retoryczne zastępuje wykrzyknieniem, a na zakończenie utworu dodaje wielokropek, który możemy interpretować jako zawieszenie myśli.

W omawianym wierszu dominuje nastrój dekadencki, który podkreślany jest przez poetycki obraz deszczu. Liczne powtórzenia wyznaczają jego rytm, co przywołuje

---

[90] A. Al-Araj, dz. cyt., s. 126–128.

[91] Zob. Tamże, s. 129.

[92] P. Verlaine, III. *Il pleuredans mon coeur,* [w:] tenże, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewiecka, Wrocław 1980, s. 68–69.

[93] Tenże, *Łzy mżą na dnie serca*, przeł. Miriam, [w:] tenże, *Poezje*, oprac. M. Żurowski, Warszawa 1980, s. 100.

na myśl *Piosnkę jesienną* i pochodzący z tomu *Dzień duszy* (1903) *Deszcz jesienny* Leopolda Staffa[94].

Niewątpliwie ton dekadentyzmu najgłośniej pobrzmiewa w cyklu poetyckim Paula Verlaine'a zatytułowanym *Melancholia*. Odnajdujemy go również w przekładach Zawistowskiej jako wiersz *Mój sen codzienny*, będący tłumaczeniem *Mon rêve familier*[95]. Zestawię go z przekładem Miriama zatytułowanym *Moje zwykłe marzenie*[96].

Pierwszą różnicą, która zwraca naszą uwagę jest tytuł. Anna Legeżyńska zauważa, że tytuł przekładu jest pierwszym sygnałem poetyki tłumaczenia, swoistym „programem tekstu". Nic więc dziwnego, że sposób tłumaczenia tytułu staje się przedmiotem analiz badawczych i często wpływa na globalną interpretację oryginału[97]. O ile Zawistowska chce opisać swój „sen codzienny", a więc coś zwykłego, rutynowego, powszedniego, coś, co się przydarza, o tyle Miriam zapowiada prezentację „marzenia", czyli czegoś, czego pragnie, do czego dąży i o czym śni. Prawdopodobnie przyczynia się to do różnic w prezentowaniu wizerunku kobiety. Zenon Przesmycki, zgodnie z francuskim oryginałem, skupia się przede wszystkim na charakterystyce snu, stąd liczne przysłówki:

Śnię często — przejmująco, dziwnie — o nieznanej
Kobiecie. Ja ją kocham i kocha mnie ona.
Nigdy całkiem ta sama ni całkiem zmieniona,
Kocha mnie i pojmuje, i goi me rany.

Dla Zawistowskiej bardziej istotny jest zaprezentowany wizerunek kobiety, którą określają liczne przymiotniki:

O nieznanej kobiecie we śnie często marzę,
O tej bardzo kochanej, tej, co kochać umie,
Co często różną postać, różne bierze twarze,
Ale w każdej jest moja – kocha i rozumie. (*Mój sen codzienny*, s. 208)

Podmiot liryczny w przekładzie Miriama śni „często, przejmująco, dziwnie", możemy odnieść wrażenie, że jego marzenia senne urastają do rangi obsesji. Osoba mówiąca opisana w tekście tłumaczonym przez młodopolską poetkę jedynie „we śnie często marzy". Mimo różnic w obu wersjach bohaterką tych marzeń sennych jest kobieta wyjątkowa.

---

[94] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2012, s. 126.
[95] P. Verlaine, *Mon rêve familier*, [w:] tenże, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewiecka, Wrocław 1980, s. 6. Wszystkie przytoczone cytaty pochodzą z tej publikacji.
[96] Tenże, *Moje zwykłe marzenie*, przeł. Miriam, [w:] tenże, *Poezje*, oprac. M. Żurowski Warszawa 1980, s. 69. Wszystkie przytoczone cytaty pochodzą z tej publikacji.
[97] A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 249.

Od autorki *Herodiady* dowiadujemy się, że bohaterka snów jest nieznana, kochana, potrafi kochać, jest zmienna i rozumie swojego ukochanego. W tłumaczeniu Przesmyckiego ta sama kobieta jest nieznana, odwzajemnia uczucia podmiotu lirycznego, rozumie go i pociesza, jest zmienna, ale nie chimeryczna. Oboje zaznaczają, że pożądana cecha tej bohaterki lirycznej to zrozumienie, jednak w różny sposób lokują ośrodek, który stanowi siedlisko uczuć. Dla Miriama jest to serce:

Bo ona mnie pojmuje! S e r c a mego ściany
Dla niej jednej przezrocze, zagadki zasłona
Dla niej jednej opada! Gdy skroń ma spocona,
Ona jedna ją chłodzi rosą łzy wylanej [podkr. – K. Sz.],

natomiast dla Zawistowskiej dusza:

Ach, jak ona mi czyta w rzewnych uczuć tłumie!
Nie ma dla niej tajemnicy w mej d u s z y obszarze,
Ani dla łez przeczystych, które niesie w darze,
By mi szkliły się w czoła bladości i dumie. [podkr. – K. Sz.] (*Mój sen codzienny*, s. 208)

Powtórzmy, że sfera *psyche* odgrywała istotną rolę w twórczości Zawistowskiej. Świadczy o tym częste ukazywanie jej wizerunków w lirykach, a także zatytułowanie jednego z cyklów poetyckich właśnie *Dusze*.

Określenia Verlaine'a nazywające kolor włosów tej wymarzonej kobiety: „Est-elle brune, blonde ou rousse?" młodopolski poeta zastępuje bardziej metaforycznymi przymiotnikami: „Krucze, lniane czy złote są jej włosy wiotkie?". Verlaine'owskiej czerni odpowiada więc kolor kruczy, blondowi – kolor lniany, a rudości – złoto. Paleta barw zastosowana przez Zawistowską wyklucza włosy jasne, zamiast nich pojawia się epitet „młoda":

I nie wiem, czy jest krucza, miedziana lub młoda. (*Mój sen codzienny*, s. 208)

Ponadto porównuje dźwięk jej imienia do imion kochanek:

Jej imię pewnie nutą dźwięczy kryształową,
Jak imiona kochanek w życiowym bezkresie. (*Mój sen codzienny*, s. 208)

Natomiast u Miriama jego brzmienie nie przynosi bezpośrednich skojarzeń z innymi kobietami, lecz przypomina „najdroższych wygnańców żywota":

Nie wiem. Imię? Pamiętam, że dźwięczne i słodkie,
Jak imiona najdroższych wygnańców żywota.

Mimo tego poeta zdradza fascynację erotyczną głosem bohaterki lirycznej:

Spojrzenie jej podobne posągów spojrzeniu,
A głosu dalekiego, cichego pieszczota
Ma dźwięk głosów kochanych, zmilkłych w grobów cieniu.

Przekład Zawistowskiej sugeruje natomiast, że od głosu ważniejsze jest spojrzenie, osoba mówiąca w tekście zwraca szczególną uwagę na oczy:

Jej źrenice posągów mają wzrok wspaniały,
A głos cichy, daleki i poważny niesie
Dźwięki głosów kochanych, co dawno przebrzmiały. (*Mój sen codzienny*, s. 208)

W obu przekładach dźwięk głosu jest związany z przemijaniem i śmiercią, posiada więc charakter wanitatywny.

Z Verlaine'owskiego cyklu *Melancholia* pochodzi także inny przekład Kazimiery Zawistowskiej – sonet zatytułowany *Znużenie* (*Lassitude*[98]). Już w pierwszych słowach utworu pojawia się apostrofa do spokoju:

Spokoju, ach, spokoju, spokoju martwoty!
Ukołysz rozigrane nerwów swoich drżenia!
Czy wiesz, że czasem kochanka u szczytów pragnienia
Musi mieć pocałunków siostrzanych pieszczoty! (*Znużenie*, s. 207)

De la douceur, de la douceur, de la douceur!
Calme un peu ces transports fébriles, ma charmante.
Même au fort du déduit, parfois, vois-tu, l'amante
Doit avoir l'abandon paisible de la sœur.

U Zawistowskiej częściej pojawiają się wykrzyknienia, co świadczy o bardziej emocjonalnym charakterze. Podmiot liryczny personifikuje spokój. Zwracając się do niego, informuje o kochance, która potrzebuje „siostrzanych pieszczot". Możemy to interpretować jako pożądanie kobiety przez kobietę.

W kolejnej strofie odnajdujemy wskazówki dla adresatki lirycznej:

Bądź cicha, do tęsknego usypiaj marzenia,
Przygaś oczu płomienie obłokiem tęsknoty!
Czy wiesz, zmysłów szalone upadki i wzloty
Nawet tego, co kłamie, niewarte wspomnienia! (*Znużenie*, s. 207)

Możemy także odnaleźć pewną analogię pomiędzy *Znużeniem*, a wierszem Zawistowskiej *Ciszy, ach, ciszy*:

Ciszy, ach, ciszy! Daj mi swoje dłonie,
Błękitne światłem, ochłodzone rosą –
Jak kwiatem niemi opleć moje skronie;
Niech mi sen, spokój i chłód nocy niosą.

Ciszy, ach, ciszy! Włosów falą złotą
Przed moim wzrokiem skryj ust swych pożary –
Bądź dziś posągiem podobna martwotą,
Bądź dziś urokiem niedotkniętej czary… (*Ciszy, ach, ciszy*, s. 72)

Widzimy wyraźną inspirację Verlaine'owskim motywem ciszy (która w tym przypadku jest personifikowana), martwoty, a także podobieństwa w sposobie obrazowania miłości zmysłowej.

---

[98] P. Verlaine, *Lassitude*, [w:] tenże, *Poesies*, Paris 1983, s. 177–178.

W kolejnej strofie *Znużenia* osoba mówiąca w tekście adresatkę swojej wypowiedzi nazywa „skarbem małym", w oryginale francuskim 'dzieckiem' – „mon enfant", co może świadczyć o jej młodym wieku, ale także o czułej i bliskiej relacji:

Lecz namiętność – powiadasz – o, mój skarbie mały,
Już w twem sercu pożegnań wydzwania hejnały…
O, pozwól niech melodia wygra się cała! (*Znużenie*, s. 207)

Apeluje więc do niej o to, aby dała wyraz swojej namiętności, która już odchodzi. Pojawiają się również epitety dźwiękowe, onomatopeiczne. Niewątpliwie właśnie tę muzyczność poezji Zawistowska zawdzięcza tłumaczeniom utworów Verlaine'a. Już w 1913 r. pisał o tym Eugeniusz Kucharski:

Pod wpływem poetyckiego wyrazu osiąga też poezja Zawistowskiej doskonałość zupełną, dorównującą najświetniejszym umysłom mistrzów epoki dopiero-co skończonej. Poetka umie wydobywać ze swej harfy tony szlachetne i subtelne, brzmiące, jak muzyka verlainowskiego wiersza. Niektóre z jej utworów, jak *Chciałabym, z tobą poszedłszy*, *Ciszy, ach ciszy* lub *O przyjdź Ty do mnie* są prawdziwymi poematami muzycznymi o przedziwnej dźwiękowej ekspresji. […] Muzyka jest dla niej jednym z ogniw w bogatej skali środków artystycznych, zmierzających do wywołania jednego, przejmującego głębią, estetycznego wrażenia. Jest środkiem, wzbudzającym zamierzony nastrój, stwarzającym w czytelniku odpowiednie podłoże psychiczne, na które rzuca poetka po kolei lub równocześnie bogatą treść plastyczną, myślową lub uczuciową. Muzyka owiewa przepyszne kwiaty jej poezji, jak jakaś woń tajemna a rozmarzająca"[99].

Na przykładzie *Znużenia* po raz kolejny przekonujemy się o tym, że Zawistowska dobierała tłumaczone teksty zgodnie ze swoją wrażliwością estetyczną i sposobem postrzegania świata, czy też wedle własnych zainteresowań. Stąd kreacja adresatki lirycznej, zmysłowy aspekt miłości i relacji międzyludzkich oraz utrzymanie muzycznego tonu utworu poetyckiego.

W II połowie XX w. myślenie o przekładzie bardzo się zmieniło. O ile strukturaliści opowiadali się za ścisłością przekładu i tłumaczeniem dosłownym, o tyle dekonstrukcjoniści poszerzali granice poetyckiej inwencji translatora, natomiast teorie kulturowe pozwoliły szerzej spojrzeć na kwestie związane z przekładem już nie tylko utworu na utwór, lecz również kultury na kulturę. Obecnie najistotniejsze jest nie tyle wierne zrekonstruowanie dzieła, ile uchwycenie jego sensu w nowym kontekście.

W świetle badań kulturowych okazuje się, że czynnikiem wpływającym na sztukę translacji może być również płeć. Choć trudno tu mówić o jakimś specyficznym kobiecym języku (poeci młodopolscy obojga płci stosowali podobne zabiegi stylistyczne), to niewątpliwie Zawistowska eksponowała w swoich tłumaczeniach kobiecy sposób postrzegania i odczuwania świata. Podmiot liryczny tych wierszy chętnie solidaryzuje się z prezentowanymi bohaterkami. Nawet gdy ich moralność budzi

[99] E. Kucharski, *Kazimiera Zawistowska (1870-1902)*, „Sfinks" 1913, t. 13, nr 8/9, s. 249.

wątpliwości, nie ocenia ich, nie krytykuje, lecz próbuje zrozumieć. Zawistowska chętnie wykorzystywała też plastyczne metafory, co jednak nie sprawdziło się w przypadku przekładów rozmiłowanego w prostocie języka Paula Verlaine'a. Tłumaczenia symbolistów francuskich w istotny też sposób wpłynęły na jej twórczość. Poetka z Supranówki teksty przekładane dobierała na podstawie własnych zainteresowań, a podczas pracy nad nimi zapoznawała się z tendencjami literackimi, które pozwoliły jej na poszerzenie własnego repertuaru poetyckich tematów i motywów.

Rozdział VI

Poezja i genologia

W okresie Młodej Polski najbardziej popularną odmianą liryki był bez wątpienia sonet, co doskonale ilustrują sporządzone przez jednego z badaczy statystyki, zestawiające dorobek w tym zakresie „młodopolskich pierwszoplanowych poetów”. Zgodnie z zaprezentowanymi wyliczeniami Jan Kasprowicz napisał 200 sonetów (głównie cykle), Leopold Staff tylko w pierwszym tomiku – 20, Zenon Przesmycki – ok. 40 i kilkanaście przekładów, Kazimiera Zawistowska – 62, Stanisław Korab-Brzozowski – 15 sonetów oryginalnych i 10 przekładów, a Antoni Lange, podobnie jak Kazimierz Przerwa-Tetmajer, zbliżył się do setki[1]. To, co zastanawia w tej literackiej buchalterii, to brak odniesień do innych niż Zawistowska młodopolskich autorek. Czyżby zaledwie jedna z nich uległa owej poetyckiej manii? Rzeczywiście, jeśli bowiem sprawdzimy wybory gatunkowe innych twórczyń liryki tego okresu, owszem, odnajdziemy sonety, ale nie dostrzeżemy ich wyraźniej dominacji. Będą to raczej pojedyncze utwory, jak m.in. u Maryli Wolskiej (np. *Szara godzina*, *Pokój jest we mnie*), Bronisławy Ostrowskiej (np. *Światy*, *Czereśnie*, *Ognisko*), Marii Czerkawskiej (np. *Tarnina*), Marii Grosek-Koryckiej (np. *Skarby*), Zofii Trzeszczkowskiej (np. *Echa*), czy Franciszki Arnsztajnowej (np. *Bez pięciolistny*).

Zanim przejdę do opisu sonetowego dorobku Zawistowskiej jako podstawowej formy jej lirycznej ekspresji, wskazując jednocześnie na możliwości, jakie otwierają się w związku z takim genologicznym wyborem, przywołam pokrótce historycznoliterackie tło gatunku[2], który zwracał uwagę badaczy zarówno swoim tajemniczym pochodzeniem, jak i literacką karierą czy łączącymi się z nim paradoksami[3]. „Nie ulega [...] wątpliwości, że sonet pojawia się w wieku XIII-ym na gruncie włoskim. Trudności pojawiają się z chwilą, kiedy się chce sprecyzować bliższe okoliczności tego pojawienia się oraz wyjaśnić jego genezę” – pisał pierwszy polski monografista tej odmiany poezji –

---

[1] Zob. J. Jakóbczyk, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001, s. 61–62.

[2] W tej części rozdziału wykorzystuję informacje zawarte w pracach Z. Guty (*Sonet w poezji polskiej po 1956 roku*, Lublin 2017), W. Folkierskiego (*Sonet polski. Wybór tekstów*, Kraków 1925), W. Darasza (*Sonet, cykl sonetowy i wieniec sonetów w poezji polskiej i europejskiej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica” 2017, nr 12).

[3] Ze względu na bogactwo opracowań poświęconych sonetowi pominę ich szczegółowe zestawienie bibliograficzne. Można je znaleźć m.in. w książce Z. Guty.

Władysław Folkierski. Nazwa pojawiła się bowiem wcześniej niż założenia gatunkowe. Słowa *sonet*, *sonetto* w poezji prowansalskiej czy włoskiej stosowano do nazwania „najróżniejszych form i typów pieśni”[4], by dopiero po jakimś czasie zaczęło ono łączyć się z bardziej zrygoryzowanymi formami wersyfikacyjno-kompozycyjnymi.

Początkowo sonet składał się z czternastu wersów jedenastozgłoskowych podzielonych wyraźnie na dwie części główne: ośmio- i sześciowierszową. Pierwsza z nich posiadała pauzę logiczną, myślową po każdym dwuwierszu, zaś druga po pierwszym trójwierszu. Były one jednak mniej ważne niż pauza po wierszu ósmym. Pierwotnie pierwsza część sonetu dzieliła się nie na dwa czterowiersze, ale na cztery dwuwiersze, w czym przypominała poezję ludową. Najdawniejsze znane schematy rymowe przedstawiały się więc następująco: AB AB AB, AB CDC DCD lub w wypadku tercyn: CDE CDE. Kolejnym etapem przemian sonetu włoskiego stało się połączenie dwuwierszy w strofy czterowersowe z zastosowaniem nowego, okalającego układu rymów oraz zwiększenie liczby kombinacji rymowych w tercynach. Skutkiem tych przekształceń wersyfikacyjnych stała się wyrazista dwudzielność kompozycyjna sonetu powiązana z wyodrębnieniem części opisowej i refleksyjno-filozoficznej.

Upowszechnienie formy sonetowej w Europie dokonało się za sprawą recepcji poezji Petrarki, z którym łączy się jej wzorcowy wariant włoski. Jednocześnie dzięki możliwości modyfikacji rozmiaru wersów, typów strof oraz układów rymowych gatunek zyskiwał swoje kolejne odmiany. W ten oto sposób w XVI w. ukształtowała się francuska odmiana sonetu, charakteryzująca się wykorzystaniem dwunastozgłoskowca oraz niezależnym od samego układu dwu ostatnich strof, które mogły nadal pozostać trzywersowe, przekształceniem układów rymowych w ostatnich sześciu wersach w formułach: CCDE ED, CDDC EE, CDCD EE czy CCDE DE. Przy czym rymowe rozbicie dwu tercyn na kwartynę i dystych zmieniło kompozycyjną strukturę utworów, wprowadzając podział na część rozwijającą temat oraz końcową konkluzję. Wreszcie realizowany w postaci dziesięciozgłoskowca sonet w wersji angielskiej zyskał dodatkowy typ struktury stroficznej (pojawił się układ tercynowy z czterema strofkami trzywersowymi i jednym dystychem), a także ujawnił zróżnicowanie układów rymowych w odmianach: spencerowskiej (abab bcbc cdcd ee); szekspirowskiej (abab cdcd efef gg); barnfieldowskiej (abba cddc effe gg); wreszcie wspomnianej wyżej tercynowej (aba bcb

[4] W. Folkierski, dz. cyt., s. V.

cdc ded ee)[5]. Cechą wspólną powyższych wariantów sonetu angielskiego stało się powiązanie końcowego dystychu z formułą epigramatycznej konkluzji[6].

Dodać należy jeszcze, że liczba rymów w sonecie, niezależnie od jego odmiany, waha się na ogół między czterema a siedmioma. Jak pisał Folkierski, bywają one różnej natury, choć „zawsze bogate i możliwie rzadkie i trudne. Zdarzają się więc rymy męskie, są też sonety mieszane o rymach męskich i żeńskich, są nawet sonety budowane na jednym czy dwu wyrazach stale się pojawiających w rymie, dla wzmożenia znaczeniowego, symbolicznego efektu, a czasem dla prostej zabawki"[7]. Jak też dalej podkreślał badacz, istotą rymu w sonecie jest wytwarzanie napięcia, które:

> […] każe nam z zaciekawieniem szukać pary i konsonansu. Wyczekiwanie to jest tym większe, im rym jest dalszy (byle tylko nie był za daleki!); stąd wyższość strofy ABBA nad ABAB. Dopiero jednak pierwszy tercet postaci CDE podnosi nasze wyczekiwanie do najdalszego napięcia […]. Stąd też wynika, z samego już założenia rymowego, że tercet drugi, ostatni, końcowy, ma rolę tak silną, tak wyrazistą, tak podkreśloną tym właśnie, że dopełniając rymów tercetu pierwszego, stawia ostatnie niby kropki nad i[8].

Dlatego tak ważne jest w ramach tej formuły wiersza jego zakończenie, na co zwróciła uwagę Dorota Staszewska. Według niej jednak sonet „w dobrej realizacji" tylko formalnie kończy się na czternastym wersie. W rzeczywistości ostatnie wersy „przenoszą refleksję w sferę niewypowiedzianych wprost znaczeń, są kwintesencją wybrzmiewającą już po lekturze i w tym rozumieniu trwającą poza rzekomo finałowymi wersami, będącymi jednocześnie konkluzją i otwarciem horyzontów"[9].

Niewątpliwie jest więc sonet typem liryku o wyrazistej strukturze wyznaczonej liczbą wersów, ustalonymi podziałami stroficznymi, a także usankcjonowanymi przez tradycję układami rymów[10]. Ta jego wysoka formalizacja sprawia, że część badaczy odbiera mu status gatunku literackiego, traktując go jako formę wersyfikacyjną dającą się

[5] Zob. W. Darasz, dz. cyt. s. 34–35.

[6] Pisząc o poszczególnych wariantach formy sonetowej, należy wszakże zwrócić uwagę na fakt, że próby podporządkowywania im konkretnych utworów mogą być zawodne ze względu na eksperymenty z metryką tercyn i wprowadzanie nowych wariantów. W I poł. XVI w. odchodzono od dwóch tercyn (3+3) na rzecz tetrastychu i dystychu (4+2). Częste zastosowanie tego rozwiązania w poezji francuskiej sprawiło, że w poezji polskiej takie sonety określano jako „francuskie". Według francuskich słowników tym mianem określano tylko układ CC DEDE, zaś CC DEED to sonet włoski (choć włoskie opracowania tego wariantu nie odnotowują). W polskich publikacjach mianem wariantu francuskiego określa się układ CC DEED (przez Francuzów zwany włoskim) i CDDC EE. Choć klasyczną formą dla Francuzów jest CC DEDE, w ogóle nie pojawia się ona w polskiej literaturze przedmiotu. Zob. J. Miszalska, *Sonet w Polsce od XVI do początków XIX wieku a przekłady z włoskiego*, „Italica Wratislaviensia" 2010, nr 1, s. 19–20.

[7] W. Folkierski, dz. cyt., s. XIII.

[8] Tamże, s. XXVIII.

[9] D. Staszewska, *O sonetach polskich romantyków*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2005, nr 7, s. 250.

[10] Ireneusz Opacki do tych wyznaczników wersyfikacyjnych dodaje jeszcze dwa: „epigramatyczność kompozycji (wyrażającą się w dążeniu do ogólnego zarysu sytuacji do refleksji)" oraz tendencję do alegoryzacji opartej na analogii „człowiek – element świata przyrody". (I. Opacki, *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999, s. 14).

wypełnić zróżnicowanymi treściami[11]. Choć jednak istotnie punktem odniesienia jest tu powtarzalna struktura metryczna, to sonet wydaje się w ramach twórczości młodopolan czymś więcej niż strofą. Ma on bowiem, jako rama interpretacyjna powiązana z przemianami świadomości poetyckiej i kulturowej i ewokująca określony typ wartości, swoją gatunkową ontologię i aksjologię, a także, co podkreślał Adam Dziadek (który jednak, paradoksalnie, optował za stroficznym wymiarem sonetu), otwiera przed czytelnikiem bogatą przestrzeń intertekstualną[12].

Opracowaniem polskiej historii gatunku zajął się na początku XX w. przywoływany już Władysław Folkierski. Zwrócił on uwagę na fakt, że początkowo dominował wzorzec francuski, który w twórczości Jana Kochanowski i Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego zyskał w tercynach odmianę CDCDEE, z przesuniętym na koniec dystychem[13]. Sonet włoski na grunt literatury polskiej wprowadził Sebastian Grabowiecki w *Rymach duchownych* (1590). Wariant ten dominował w siedemnastowiecznej poezji Jana Andrzeja Morsztyna. Podczas gdy barokowi poeci przyczynili się do rozkwitu tego gatunku, w oświeceniu został on zapominany[14]. Przełomem stało się dopiero wydanie *Sonetów* Adama Mickiewicza w 1826 r. Entuzjastyczne przyjęcie sprawiło, że gatunek ten w I poł. XIX w. był równie popularny jak ballada. Od początku budził zainteresowanie „jako zupełnie nowa propozycja poetycka: nieznana dotąd polskiej literaturze, przed Mickiewiczem w zasadzie w niej nieobecna, całkowicie oryginalna nawet na tle innych prób poetyckich podejmowanych przez romantyków"[15]. Świadczy to o braku wiedzy na temat dziejów sonetu w Polsce i udowadnia, że twórczość poetów staropolskich odeszła w zapomnienie[16]. Jak więc podkreśla Marek Stanisz:

> Nie sposób się dziwić, że w tych okolicznościach *Sonety* Mickiewicza wydawały się ówczesnym czytelnikom świeżym importem literackim, gatunkiem nowatorskim i oryginalnym, fascynującym swą egzotyką, kunsztowną formą i zagranicznym piętnem – krótko mówiąc, że uznano je za śmiały akt odkrycia dla polskiej poezji nowej formy wyrazu artystycznego[17].

---

[11] Jak pisał Adam Kulawik: „sonet […] ze względu na swoje gatunkowe wyróżniki jest po prostu strofą czternastowersową" (A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994, s. 314). Również A. Dziadek pisze o nim, że nie jest gatunkiem, a jedynie „kanonizowanym układem stroficznym". (A. Dziadek, *Korpus sonetu*, [w:] tenże, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 164).
[12] A. Dziadek, *Korpus sonetu*, s. 161.
[13] Także jeśli chodzi o polskie dzieje sonetu, pojawiają się rozbieżności w sposobie klasyfikowania ich odmian. O wpływie wzorca włoskiego na J. Kochanowskiego zob. np. J. Ślaski, *Z dziejów inspiracji włoskich w weryfikacji polskiej (od Kochanowskiego do Młodej Polski)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" 1990 (XXV).
[14] W. Folkierski, dz. cyt., s. XIX–XX.
[15] M. Stanisz, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019, s. 19.
[16] Tamże, s. 19–21.
[17] Tamże, s. 23.

To odrodzenie się sonetu za sprawą Mickiewicza i jego kontynuatorów łączyć można z faktem, że twórczość literacką pierwszej połowy XIX w. zdominowały utwory liryczne i to do tego stopnia, że liryczność zaczęła wkradać się do utworów fabularnych (czego przykładem są powieść poetycka i ballada). Dlatego też – jak pisze Dorota Staszewska – „zainteresowanie poetów mogło skierować się na sonet jako gatunek, w którym, ze względu na budowę (strofy opisowe i refleksyjne), żywioł liryczny może doskonale współistnieć z opisem, a nawet przenikać go, w którym pierwsze miejsce zajmują doznania podmiotu wypowiadającego”[18]. Dodatkowo podkreśla ona inny aspekt:

W tym gatunku rzeczywiście jest coś tajemniczego, co pozwala w obrębie jednego, krótkiego tekstu pogodzić sprzeczności, które przestają tu być sprzecznościami: ograniczenie formalne i pojemność tekstową […][19].

Na specyfikę polskich realizacji tej formy poetyckiej wskazuje Jan Jakóbczyk:

Początki sonetu polskiego wytyczają nowy i oryginalny kierunek rozwoju gatunku: zintegrowanie czternastu wierszy i tym samym zatarcie tradycyjnej różnicy między częścią opisową i podsumowującą, inna funkcja końcowej puenty, ale nade wszystko – tematyka zdominowana przez refleksje o ludzkich lękach i nadziejach, słowem: o ludzkiej kondycji[20].

Tak oto postrzegany sonet „pozwala – jak czytamy dalej – ujarzmić emocjonalność, wpisać się w dziedzictwo kultury europejskiej, zyskać poetyckie uwierzytelnienie przez przypomnienie trwałości form lirycznego wysłowienia”[21]. Współczesny badacz wyróżna cztery szlaki rozwojowe gatunku:

1) wskazany przez Petrarkę i Dantego, wiodący do Laury i Beatrycze, ustanawiający wzór miłosnych uniesień;
2) prowadzący do poezji myśli, ekspresja *ja* zagubionego i poszukującego;
3) instrument w erotycznej grze (bliski wariantowi pierwszemu);
4) wskazany przez Mickiewicza i romantycznych wyznawców kunsztownej formy poetyckiej[22].

Analizując funkcjonowanie sonetu na przestrzeni wieków, obserwujemy jego przekształcenia – „od rozluźnień proponowanych przez poetów barokowych, poprzez tendencje synkretyczne romantyzmu, po późniejsze szeroko zakrojone projekty eksperymentów młodopolskich”[23]. W romantyzmie traktowano go jako wyzwanie artystyczne, podkreślano jego elitarność oraz odmienność od swobodnej i nieregularnej

[18] D. Staszewska, dz. cyt., s. 251.
[19] Tamże, s. 252.
[20] J. Jakóbczyk, dz. cyt., s. 60.
[21] Tamże, s. 63.
[22] Tamże, s. 60. Dodajmy, że – zdaniem badacza – to właśnie Mickiewicz wiódł prym wśród „patronów” modernistycznej sonetomanii. Zob. tamże, s. 62.
[23] Z. Guty, dz. cyt., s. 15.

ballady. Uwzględniając program artystyczny epoki, można to uznać za swoisty paradoks[24], bowiem – jak o sonecie pisał Stanisz:

W dobie staropolskiej […] podkreślano raczej przekonanie o jego nieklasyczności […]. Owa „nieklasyczność" gatunku wpłynęła na zdolność metamorfozy już w początkowym okresie, formowanie się odmian i swobodę realizacji. Wpisana na początku kariery sonetu dynamiczność stała się probierzem późniejszych dążeń autorów. Dlatego sięgali po formę w okresach nieklasycznych, gloryfikowali ją romantycy i młodopolanie[25].

Postępujące modyfikacje sonetowej formy następująco zaś przedstawiał Folkierski:

Sonet Asnyka i Konopnickiej jest na ogół bardzo klasycznym, włoskim. Natomiast *Młoda Polska* „Życia" i „Chimery" nawraca bardzo zdecydowanie do wszelkich form odszczepieńczych, zwłaszcza do sonetu francuskiego, idąc tu oczywiście za wiewem chciwie wciąganym przez nią z francuskiego Parnasu i symbolizmu. Najsilniejszy procent sonetów francuskich wykaże Leopold Staff[26].

Dopiero w takim szerszym, kulturowym kontekście można też zrozumieć powody, dla których stał się on – jak pisze Piotr Michałowski – znakiem poezji w ogóle: i staropolskiej, i romantycznej, i nowoczesnej, globalnym i ponadczasowym paradygmatem poezji, metonimią poetyckości, literackości, synekdochą tradycji, symbolem poetyckiego kunsztu, zastąpił lirę, łabędzia i Pegaza, stał się „reprezentacją reprezentacji"[27]. To właśnie eksponowanie estetycznych i autotelicznych walorów sonetowego przekazu zacierało jego genetyczne związki z twórczością ludową, wzmacniając przekonanie o klasyczności gatunku.

Fala popularności sonetów z imponującą siłą wezbrała na przełomie XIX i XX w, co zostało nawet określone deprecjonującym mianem sonetomanii[28]. I tu pojawia się kolejny z sonetowych paradoksów. Z jednej strony gatunek uznany był za formę wymagającą wysokiego kunsztu twórcy, z drugiej – tak popularną, że już wtedy dostrzegano jego dewaluację artystyczną, czego dowodem były coraz liczniejsze parodie[29]. Jak stwierdził Jakóbczyk:

Sonet miał świadczyć o finezji, wirtuozerii i solidnym zakotwiczeniu w tradycji poetyckiego wysłowienia, a przecież tkwi w nim również w pewnym sensie, ontogenetyczny […] ślad sytuacji pragmatycznej, trywialnego bądź infantylnego rymowania na użytek osobisty[30].

---

[24] Zob. M. Stanisz, dz. cyt. s. 23–24.
[25] Z. Guty, dz. cyt., s. 7.
[26] W. Folkierski, dz. cyt., s. XX.
[27] P. Michałowski, *Ponowoczesna sonetomania?*, [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, pod red. A. Główczewskiego i M. Wróblewskiego, Toruń 2007, s. 169.
[28] Zob. E. Wyszyńska, *O młodopolskiej sonetomanii*, „Ruch Literacki" 1986, nr 6. Na temat europejskiej popularności sonetu w końcu XIX w. zob. J. Phelan, *The Nineteenth-Century Sonnet*, Palgrave Macmillan 2005, s. 134.
[29] J. Kolbuszewski, *Sonety o sonecie. W kręgu młodopolskiego autotematyzmu*, [w:] tenże, *W kręgu Młodej Polski*, Wrocław 2000, s. 23.
[30] J. Jakóbczyk, dz. cyt., s. 83.

Za przykład owej trywializacji można choćby uznać sonetowe konkursy prasowe, o których pisała Ewa Wyszyńska. Pierwszy z nich ogłosiło krakowskie „Życie" w 1898 r. Około stu autorów przesłało dwieście pięćdziesiąt sonetów, jednak ich ocena nie była zbyt wysoka. Zwracano uwagę na „nieznajomość formy sonetu", a nawet na nieznajomość zasad ortografii. Kolejny konkurs – ogłoszony przez „Sfinksa" – odbył się w 1913 r. i przeszło trzystu autorów nadesłało tysiąc trzysta sonetów. Zdaniem współczesnej badaczki konkursy były czynnikiem wpływającym na popularność tej formy. Ich organizatorzy podejmowali w ten sposób próbę „podniesienia gatunku do rangi formy otwartej, zdolnej do wyrażania treści nowej epoki"[31].

Na tak zarysowanym tle przekształceń formy sonetowej oraz poszerzania związanych z nią oczekiwań powróćmy do pytania o ocenę dorobku w tym zakresie Kazimiery Zawistowskiej. Czy można tu mówić o bezkrytycznym podążaniu za modą literacką epoki, czy też mamy do czynienia ze świadomym wyborem typu wypowiedzi otwierającym możliwości jej dostosowywania do zdominowanego przez mężczyzn świata poezji? Poprzez wybór tego gatunku autorka *Herodiady* z pewnością wchodzi bowiem w szranki z najwybitniejszymi poetami epoki, przede wszystkim z Tetmajerem. Jak pisała Wyszyńska, w Młodej Polsce uprawianie sonetu „zostaje wpisane do obowiązkowego kanonu zajęć poetyckich, stając się w ten sposób ważnym składnikiem wykształcenia poety"[32].

Już pierwszy rzut oka na dorobek literacki Zawistowskiej ujawnia szczególną w nim rolę sonetu zarówno w odniesieniu do jej własnych wierszy, jak i do tłumaczeń[33]. Poetka miała świadomość narzucanych przez tę formę ograniczeń i jej konwencjonalności, o czym pisała w listach do Miriama[34]. Jednocześnie jednak można założyć, że postrzeganie przez nią sonetu wiąże się z poczuciem jego przynależności do szlachetnej tradycji literackiej, z której kobiety długo były wykluczane. Gatunek ten definiowany przez Antoniego Langego jako „niemal geometryczna, krystaliczna [forma]

[31] E. Wyszyńska, dz. cyt., s. 462–463.
[32] Tamże, s. 464.
[33] Zawistowska przekładała sonety A. Samaina, E. M Doherra i P. Verlaine'a, włączając się tym w tendencje „młodopolskiej sonetomanii", o której następująco pisała E. Wyszyńska: „Zainteresowanie sonetem nie ograniczyło się do tworzenia utworów oryginalnych, wielu autorów dokonywało przekładów sonetów J. M. de Heredii, P. Verlaine'a, A. Swinburne'a, Ch. Baudelaire'a, C. Carducciego, F. Gregha, J. Laforuge'a, E. A. Poego, rzadziej Szekspira" (E. Wyszyńska, dz. cyt., s. 470).
[34] Zawistowska w liście z 23 stycznia 1902 r. pisała: „Załączam również *Godzinki* – jest on pierwszą próbą w tym kierunku – bo dotychczas tak się zasklepiłam w formie sonetów, że wydobyć się z niej nie mogłam" (BN, sygn. 2865).

poezji[35] może więc być postrzegany, jako tradycyjnie „męska", rygorystyczna forma, „akt samoświadomości, manifestację wtajemniczenia i konfirmacji, potwierdzenie przynależności do „cechu poetów"[36], której użycie dowartościowuje kobiecą lirykę.

W jaki więc sposób wykorzystywała ten gatunek Zawistowska? Niepodważalne jest, że poetka posługiwała się nim z wielką wirtuozerią, co doceniła ówczesna krytyka literacka. Zdaniem Władysława Folkierskiego nie można o sonetach „pięknej pani z Podola" mówić „spokojnie i zimno", ponieważ „[j]est w nich taka moc zaklętego na zawsze uczucia, taka doza szczerości, taka bezpośrednia świeżość poetyckiego wyrazu, że należą one do najautentyczniejszych pereł sonetu polskiego"[37].

Sonety Zawistowskiej to głównie 11- i 13-zgłoskowce – choć pojawia się także 10-zgłoskowiec (np. *Spadłe liście*) – wersyfikacyjnie reprezentujące odmianę 4+4+3+3. Tak jak inni twórcy epoki poetka dokonywała zmian ich struktury. Najczęściej modyfikowany był wówczas – jak dowodzi Wyszyńska – podział na strofy np. przez całkowitą z nich rezygnację[38]. Tego typu zapis pojawia się również w pierwodrukach wierszy Zawistowskiej, choć został on najczęściej skorygowany w pośmiertnie wydanym tomie. Te różnice w zapisie uwzględniła Lucyna Kozikowska-Kowalik, opracowując *Utwory zebrane* poetki. W *Komentarzu edytorskim* odnajdziemy informacje o ich pierwotnym (czasopiśmiennym) układzie, a także o zmianach wprowadzonych przez Stanisława Wyrzykowskiego w r. 1923. We wspomnianym zbiorze z r. 1982 mamy też jednak kilka tekstów zapisanych w formie ciągłej, jak *Nimfa* czy *Chciałabym, z tobą*, w których formę sonetu sugeruje liczba wersów i układ rymów.

Warto zwrócić uwagę na znaczące urozmaicenie w analizowanej twórczości drugiego z wymienionych tu wyznaczników sonetowej struktury. Analizując bogactwo

---

[35] A. Lange, *Przedmowa*, [w:] *Księga sonetów poetów polskich*, wybrał i ułożył A. Lange. Warszawa 1899, s. 6. Na „geometryczność sonetu" zwrócił uwagę także Folkierski, u którego czytamy: „Sonet budową swoją podobny jest do przewróconej ściętej piramidy, której podstawa szersza znajdowałaby się u góry, która więc spoczywałaby na podstawie węższej, wbrew sile swego ciążenia. Właśnie dlatego, że druga część sonetu, końcowa, była krótszą i formalnie lżejszą, trzeba jej było nadać większy ciężar, większą zawartość i wlać w nią większą treść, by równowagę przywrócić. Stąd to właśnie wypływają owe dwie zasadnicze tendencje wewnętrzne sonetu, stąd mianowicie dążność do maximum gradacji pod koniec sonetu, i stąd owa zasada późniejsza wyciągania w tercynach jakby wniosku przesłanek znajdujących się w czterowierszach" (W. Folkierski, dz. cyt., s. XXII). Natomiast XIX-wieczny angielski poeta i krytyk literacki John Addington Symonds tworzenie sonetów („czystych diamentów myśli") zestawił z czynnością szlifowania tych kamieni szlachetnych: „Before 'thought's pure diamond' can 'burn' as it ought to, it must first be cut into 'fourteen facets scattering fire and light". Cyt. za: J. Phelan, *The Nineteenth-Century Sonnet,* s. 135.

[36] J. Jakóbczyk, dz. cyt., s. 83.

[37] W. Folkierski, dz. cyt., s. 279.

[38] Badaczka wyliczała tu takie zabiegi jak np. łączenie dwu ostatnich zwrotek (4+4+6), rozbijanie tercyn na czterowiersz i dystych, łączenie tetrastychów i tercyn (8+6), odwracanie kolejności strof (3+3+4+4), ich przemieszanie (4+3+4+3). (E. Wyszyńska, dz. cyt. s. 466).

układów rymowych, musimy podkreślić fakt, iż poetka bez problemu wykracza poza schematyzm tradycyjnych zestawień, stąd m.in.: ABAB ABAB CDD EEC (*Długie czarne warkocze*), ABAB ABAB CDD CEE (*Ze spichrza twojej duszy*), ABBA ABBA AAA ACC (*Lato*), AABB CCDD EEF FAA (*Spadłe liście*), ABBA ACCA ADC DCA (*Próżno wołasz*), ABBA ACCA BDB DBB (*Daj mi sny Twoje*), ABBA ACCA DDE EAA (*Ewa I*), ABBA ACCA DDE EFF (*Ewa II*), AABBCCDDEEFFGG (*Nimfa*). W lirykach tych dostrzegamy obecność od trzech do siedmiu typów rymów żeńskich.

Z perspektywy tematycznych wyborów Zawistowskiej ważne jest to, że sonet staje się wersyfikacyjną podstawą wypowiedzi odwołujących się do rozmaitych poetyckich kodów. Odnajdujemy zatem realizację wariantów wymienionych przez Jakóbczyka: odwołania do tradycji petrarkowsko-szekspirowsko-mickiewiczowskiego sonetu-wyznania (*Daj mi sny Twoje*), sonety traktowane jako instrument gry erotycznej (*Herodiada*, *Lwica*), prezentujące ekspresję *ja* zagubionego i poszukującego (*Moja dusza jest łąką chaotycznych kwieci*), a także nawiązujące do romantycznego sonetu pejzażowego (*Wieczorem*). W cyklu *Romantyka* obserwujemy, jak sonetom nadawane są cechy balladowe (*Królowa z gobelinu*, *Kasztelanki*), w sonetach miłosnych dostrzegamy też stylizację elegijną, a w kontekście dedykacji zmarłemu ojcu – epitafijność (*Cmentarz*) oraz nawiązanie do baśni (*Biała królewna*). W utworach lirycznych Zawistowskiej spotykamy serię sonetowych portretów kobiecych (*Kleopatra*, *Inez de Castro*), hagiografii (*Weronika*, *Agnesa*) i hypotypoz (*Panagia*, *Przenajświętsza*). Poprzez takie wybory tematyczne Zawistowska czyni ten gatunek depozytariuszem zróżnicowanych tradycji kulturowych.

Poetka nie przejawia natomiast skłonności do przełamywania estetyki gatunku, do obniżania jego tonu, jak uczynił to w *Kwiatach zła* znany jej przecież, bo przekładany, Charles Baudelaire. Brak też u Zawistowskiej popularnego w Młodej Polsce nurtu sonetów autotematycznych, pojawiających się np. u Tetmajera (*O sonecie*), co nie znaczy, że nie ma ona świadomości, że w wypadku tak skonwencjonalizowanej struktury wszelkie odstępstwa zyskują dodatkowe semantyczne nacechowanie jako rodzaj gry z formą. Wystarczy wspomnieć o utworze zatytułowanym *Boleściwa*. Układ liryku sugeruje formę sonetową, zastosowano w nim jednak rzadkie w tej formie rymy parzyste AABBCCDDEE, zaś pierwszy wers i ostatnia tercyna zostały wykropkowane, stanowiąc zapis nie mowy, lecz milczenia.

W poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o rolę takiego zapisu graficznego, przywołajmy słowa Jerzego Waligóry, który podkreślał, iż „[w]ieloznaczność milczenia

jest […] walorem, jeśli przedmiotem ekspresji ma być stan subiektywny, świat wewnętrzny”[39]. Biorąc więc pod uwagę tematykę utworu – przedstawienie Maryi obserwującej agonię Chrystusa na krzyżu – możemy interpretować tę, wpisaną w strukturę wypowiedzi, graficzną ekwiwalencję niemówienia jako wyraz emocjonalnego napięcia, niemożność zwerbalizowania bólu w obliczu śmierci, a może nawet – co przybliża nas do współczesnych koncepcji niewyrażalności – jako nieadekwatność lirycznych konwencji wobec traumatycznego doświadczenia. Odwołując się do tradycyjnych formuł retoryki tekstu, nie byłoby to więc *praeteritio* – „zapowiedź przemilczenia pewnych spraw wykorzystana jako okazja do zwrócenia na nie uwagi słuchacza”[40] lecz *aposiopesis* – „przerwanie wypowiedzi i porzucenie pewnego jej wątku motywowane wzruszeniem, odrazą, wstydliwością itp.”[41]. Wersy wykropkowane pojawiają się także w innych lirykach Zawistowskiej. Zaliczamy do nich utwór o incipicie *Czasem ma dusza* z cyklu *Znużenie*, w którym takie graficzne wyróżnienie wzmacnia podział na opis pejzażu wewnętrznego i zwrot do duszy. Podobną sytuację obserwujemy w innym sonecie z tego cyklu rozpoczynającym się od słów *Wieniec Ci plotę*. Graficzny podział zastosowany w ostatniej tercynie wydziela apostrofę do duszy, a przez to wzmacnia puentę.

Inne zastosowanie ma wykropkowany wers w *Magdalenie II* z cyklu *Dusze*. Jego obecność podkreśla zmianę nastroju – statyczny opis zmienia się w lęk i trwogę. Graficzne wyróżnienie pojawia się jako trzecia linijka pierwszej kwartyny, zatem pauza między strofami nie pokrywa się z pauzą emocjonalną. Również w wierszu *Magdalena* z cyklu *Święte*, który nie jest sonetem, wykropkowane wersy podkreślają zmienność nastroju, a ponadto przerywają monolog Magdaleny i wprowadzają wypowiedź Chrystusa. Wreszcie wykropkowanie wersów możemy zaobserwować w tekście określonym jako *Fragment*, którego forma graficzna sugeruje układ dziesięciowersowy, jednak linijki pierwsza i trzy ostatnie zostały wykropkowane.

Podczas lektury sonetów Zawistowskiej uwagę czytelnika zwracają także ich dyptykowe i triadyczne zestawienia będące rodzajem wariacji na określony temat. Znajdują się one wewnątrz większych całości cyklicznych, są opatrzone wspólnym

---

[39] J. Waligóra, O milczeniu w dramacie Młodej Polski – wstępne rozpoznanie zagadnienia, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 241.

[40] *Praeteritio* [hasło], *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 428.

[41] Tamże.

tytułem i ponumerowane. Dzięki takiemu grupowaniu owe liryki respektują ograniczenie do czternastu wersów, przy jednoczesnym poszerzeniu nowej całości o dodatkowe treści. Zestawienia sonetów, które formalnie dzielą całość na dwie części, przy czym druga jest naturalnym ciągiem dalszym pierwszej, stosował m.in. Tetmajer. Jak zauważa Jakóbczyk, taki układ utworów sprawiał wrażenie dopełniania się, przypominał „dwutakt" na ten sam temat, w różnych układach rytmicznych, a w niektórych przypadkach wymagał poszukiwania spoin w głębokich warstwach znaczeń. Zdaniem badacza najwyraźniej czternastowersowy gorset bywał za ciasny, a podwojenie pozwalało na „pełnię poetyckiej artykulacji"[42]. U Zawistowskiej również możemy wyróżnić takie „sonety siostrzane"[43] składające się z dwóch lub trzech utworów. Czynnikiem spajającym może tu być podejmowana tematyka i wspólnota nastroju czy po prostu tytuł.

W sonetowym dyptyku *Ewa* przedstawiającym zdarzenia od stworzenia przez Boga towarzyszki Adama, po popełnienie grzechu pierworodnego, mamy do czynienia z dwudziestoośmiowersowym lirykiem rozpisanym na dwie części. Przy czym w pierwszej z nich zostaje zastosowana trzecioosobowa relacja kończącą się pojawieniem węża, zaś druga rozpoczyna się od wypowiedzi węża skierowanej do Ewy. Monolog ten obejmuje poza dwiema kwartynami jeszcze przedśredniówkową część wersu dziewiątego. Mamy tu zatem do czynienia z jedyną u Zawistowskiej przerzutnią międzystroficzną i specyficznym rymem łączącym połówkowy wers dziewiąty oraz wers ostatni.

Trzy podwójne „sonety siostrzane" odnajdziemy także w cyklu *Romantyka*. Są to prezentacje scen utrwalonych na tkaninie, jak w *Królowych z Gobelinu I* i *II*, scen oddających koloryt średniowiecza – *Kasztelanki I* i *II* oraz opisy tęsknoty za miłością idealną – *Biała królewna I* i *II*. W wypadku ostatniego z utworów dostrzegamy, podobny jak w *Boleściwej*, nietypowy dla sonetów parzysty układ rymów: AABB CCDD CCD DEE.

Tryptyki podejmują temat miłości niespełnionej – *Próżno wołasz I*, *Daj mi sny Twoje II*, *Kocham Ciebie III* oraz ukazują złożoność postaci biblijnych, poprzez przedstawienie różnych scen z ich udziałem oraz wykorzystanie różnych relacji nadawczo-odbiorczych, jak w *Magdalenie I, II*, *III*. W tym ostatnim przypadku mamy do

---

[42] J. Jakóbczyk, dz. cyt., s. 82.
[43] Określenie to zaczerpnęłam z tytułu artykułu R. Wojkiewicz, *Sonet siostrzany. „Kinga i Johelet" Kazimiery Zawistowskiej a „Błogosławiona Salomea" Stanisława Wyspiańskiego*, „Wiek XIX", 2012, r. V.

czynienia ze zmianą osoby mówiącej. W pierwszym liryku w rolę „ja" lirycznego wciela się Magdalena, która zwraca się do – Chrystusa: „Kiedy przyjdziesz? Ja słyszę w ciemnym przeczuć borze/Szmer Twych kroków…". Aby zobiektywizować prezentację sceny spotkania, w drugim sonecie z tego tryptyku pojawia się liryka pośrednia. Magdalena to już nie *ja*, ale *ona*. W opisie jej reakcji na widok Jezusa dostrzegamy zmianę leksyki – zmysłowość z początkowej części utworu („Z piersi, bioder, szat więzy zerwała i kwiaty…") ustępuje miejsca mistycznemu wyciszeniu w części drugiej („Jak mistyczny krąg światła, wejrzy blade lice"). Zanimizowaną chuć sugerowaną przez „szał dziki", który „jak tygrys […] zrywał się zuchwale", zastąpiły bardziej stonowane emocje, a namiętność została uduchowiona. Powtórzmy, że tę przemianę podkreśla obecność wykropkowanego wersu. Sonet *Magdalena III* prezentuje zachowanie tytułowej bohaterki w czasie tego spotkania. Choć jej odczucia zostały przekierowane na adorację Chrystusa, to samej zmysłowości się nie pozbyła. W tym przypadku cielesność zostaje jednak powiązana z ukorzeniem się przed Bogiem („Pod stopy Mu opadła, w prochu włócząc skronie"), co może oznaczać poddanie się Bogu. Zatem tryptyk ten możemy postrzegać jako opowieść o przemianie Magdaleny. Każdy ze składających się nań sonetów prezentuje inny układ rymów. Poprzez takie grupowanie utworów Zawistowska poszerza semantyczne możliwości tej formy, nie rewolucjonizuje jej, ale stara się nadać własną użyteczność.

Kolejnym zagadnieniem kompozycyjnym, jest sprawa dłuższych zestawień wierszy – zazwyczaj o luźniejszej strukturze niż opisane wyżej „sonety siostrzane" – które tradycyjnie określa się mianem cykli. Według definicji słownikowej cykl dotyczy jednego gatunku (np. sonetów, hymnów) i jest używany po to, by „amplifikować ograniczony rozmiar pojedynczego tematu i oświetlić wielość obrazów wybranego tematu"[44].

Można tu zresztą przy okazji mówić o kolejnym paradoksie formy sonetowej, tym razem związanym z nieusuwalnym napięciem między pojedynczym sonetem a ich serią. Jak pisał Jakóbczyk:

> Sonet ewokuje fragmentaryczność doznania, cykl sonetów przypomina o całości, integruje cząstki, by nadać im nowy wymiar, wynikający z „iskrzenia" na styku, ze zderzenia „fragmentów", skrytej sygnifikacji nieobecnego „pomiędzy"[45].

[44] A. Lubaszewska, *Co jest ukryte w tym, co widoczne. (Cykl poetycki i dekadencja w tomikach Biblioteki Poezji Młodej Polski)*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 338.
[45] J. Jakóbczyk, dz. cyt., s. 60.

Z drugiej jednak strony pojedynczy sonet jest niewątpliwą kompozycyjną całością, która jednocześnie łatwo otwiera się na możliwości łączenia w łańcuchy przenikających się i zabarwiających wzajemnie utworów[46].

Pierwsze cykle pojawiły się już w średniowieczu, a prawdziwej popularności przysporzył im Petrarka. W literaturze dawnej najbardziej kunsztownym zestawieniem był tzw. wieniec sonetów[47]. Odrodzenie gatunku w okresie romantyzmu przyniosło nowe formuły zestawień utworów z najsłynniejszym sonetowym cyklem Mickiewicza, jego *Sonetami krymskimi*, o których Ireneusz Opacki napisał, że rewolucjonizują zapis doświadczeń podróży[48]. W drugiej połowie XIX w. powstają takie słynne cykle jak *Sonety wojenne* Stefana Garczyńskiego, *Nad głębiami* Adama Asnyka, *Sonety młode* Jerzego Żuławskiego i *Sonety włoskie* Marii Konopnickiej[49].

Najczęściej stosowanym sposobem narzucania międzysonetowych powiązań stało się kryterium tematyczne, które zastosował Ireneusz Opacki. W literaturze Młodej Polski wyróżnił on cykle opisowo-podróżnicze, mitologiczne i baśniowe[50]. Na odmiany cykliczności w związku ze stopniem łączliwości poszczególnych elementów całości zwróciła uwagę Stefania Skwarczyńska, wyodrębniając cykle zwarte (poszczególne utwory łączy linia tematyczna, objętość oraz charakter rodzajowy) i przypadkowe (zespalające drobniejsze utwory w całość publikacyjną)[51]. Natomiast Wiesława Wantuch wyróżniła w związku z tym kryterium układy koncentryczne (zorganizowane kompozycyjnie wokół określonego gatunku, tematu, słownictwa i podmiotu lirycznego pierwszego tekstu), łańcuchowe (tworzące linearne ciągi utworów kolejno zespalanych z poprzednim tekstem) i pierścieniowe (zróżnicowane pod względem rozmiaru, wzorców rymowych i słownictwa, zasadę kompozycyjną pozwala określić jedynie utwór

[46] W. Wantuch pisała w kontekście cyklu lirycznego o możliwym jego ujęciu jako „zmagania się sprzecznych tendencji: rozbijania lub rozwijania gatunku, tęsknoty do formy bardziej pojemnej oraz <<ucieczki od wolności>>, gdy zagraża ona porozumieniu z czytelnikiem" (W. Wantuch, *Cykl liryczny – tomik – seria poetycka. Z dziejów gatunku literackiego i wydawniczego*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, pod red. K. Jakowskiej, B. Olech, K. Sokolnickiej, Białystok 2001, s. 575.

[47] „W klasycznej postaci wieniec sonetów składa się z czternastu lub piętnastu utworów […]. W przypadku piętnastu sonetów jeden z nich, pierwszy albo ostatni, nazywany jest sonetem mistrzowskim. Kolejne jego wersy powtarzają się jako pierwsze linijki pozostałych czternastu wierszy. Możliwe jest też powtarzanie ostatniego wersu jednego utworu w roli pierwszego wersu następnego wiersza. Jednoczesne zastosowanie obu reguł daje strukturę o bardzo wysokim stopniu spójności formalnej" (W. Darasz, dz. cyt., s. 43).

[48] J. Jakóbczyk, dz. cyt., s. 60.

[49] Zob. W. Darasz, dz. cyt., s. 42.

[50] Zob. I. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, pod red. M. Głowińskiego, Warszawa 1970, t. II, s. 87.

[51] Zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, s. 458–459.

otwierający i zamykający)[52]. Jeszcze od innej strony spojrzała na problematykę spójności Antonina Lubaszewska, która – dostrzegając w młodopolskich cyklach poetyckich „metaforyczną namiastkę życiorysu”[53] – wskazała na trzy zasady scalania liryków, przy okazji jednej z nich również przywołując przykład utworów Zawistowskiej:

1) stworzenie całości z elementów poddanych pełnej dyscyplinie – tom *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy* Miriama, w którym uogólniona biografia duchowa poety została wpisana w trzy cykle jako kolejne etapy życiorysu realizującego założenia Heglowskiej triady: teza, antyteza i synteza;
2) ciążenie ku chaosowi – próba scalenia rozproszonej biografii przez elementy paratekstowe, np. przez wprowadzenie „rodzinnych dedykacji”, informacji o czasie oraz „miejscu powstania i <dziania się> utworu”, jak w cyklach *Zatoka tęczy* czy *Wpośród raju* Micińskiego;
3) forma pośrednia (między Miriamem a Micińskim), której koherencja nie jest ani „naturalnie” biograficzna, ani też jedynie „formalnie” paratekstowa, natomiast ma charakter twórczy, pozwala ujawnić się autorskiej opowieści o życiu – cykle *Ze wsi* i *Wam* Zawistowskiej, gdzie występują dedykacje: *Mężowi*, *Matce*, *Ojcu*, *Dzieciom moim*, a w pierwodrukach czasopiśmienniczych także miejsce powstania wierszy, Supranówka. Wspólnym mianownikiem jest tu tendencja do odczytywania sonetów jako wypowiedzi autobiograficznych, „osobistych i wewnętrznych”[54].

Kazimiera Zawistowska jest autorką dziewięciu cyklów poetyckich. Wśród nich dostrzegamy zarówno te złożone wyłącznie z sonetów – *Epitaphium*, *Ze wsi*, *Wam*, *Romantyka*, jak i takie, w których pojawiają się także inne gatunki: *Z marzeń moich*, *Dusze*, *Znużenie*, *Święte*, *Pieśni nad Pieśniami*. Lubaszewska w tytułach cyklów Komornickiej i Ostrowskiej dostrzegła metaforyczny zapis dominującego w nich klimatu poetyckiego[55]. Zauważamy je także w wymienionych tu tytułach Zawistowskiej. Spośród nich współczesna badaczka wyróżniła trzy (*Epitaphium*, *Z marzeń moich* i *Znużenie*), które realizują cykliczność w ścisłym tego słowa znaczeniu. Scalają bowiem utwory liryczne bez tytułów i koncentrują się wokół jednego zagadnienia – wyboru drogi

[52] W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej*, pod red. E. Balcerzana i S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 42–49.
[53] A. Lubaszewska, dz. cyt., s. 346.
[54] Tamże, s. 339–347.
[55] Tamże, s. 339.

życiowej[56]. Uwagę Lubaszewskiej zwracają jednak również spajające całość tytuły trzech sonetów z cyklu *Wam*, będące inicjałami osób, którym poetka zadedykowała swoje teksty (*M. J.*, *Z. J.*, *J. B.)* oraz tytuł nawiązujący do wydarzeń historycznych (*1831*). Ten ostatni utwór został ofiarowany *Dzieciom moim*.

Jak podkreśla autorka opracowania:

Te cztery wiersze ukazują wartość dedykacji i wartość pewnego wątku w duchowej biografii poetki. Dyskrecja […] dedykacji „Wam", powściągliwość, tworząca stylistyczny patos. Mamy oto syntezę możliwości ukazanych przez cykle Miriama i Micińskiego. Cykl liryczny w funkcji gatunku, nazwijmy go „darem". […] Zawistowska z daru chciała uczynić osobną wartość, formę poetycką. „Dawać" to przenosić cząstkę samego siebie w cudze istnienie, tak, że powstaje trwała więź[57].

Wskażmy tu również na dwupoziomowość dedykacyjnego gestu zapisanego najpierw w tytule całości, a następnie rozpisanego na zindywidualizowane w każdym wierszu, choć jednocześnie zakamuflowane dedykacje. W obrębie poszczególnych utworów dochodzi też do specyficznego podwojenia roli odbiorcy. Na poziomie zewnątrztekstowym sugerują go dedykacyjne inicjały, natomiast na poziomie wewnątrztekstowym zwroty do adresatki. Dzięki paratekstowi scaleniu podlegają dwie różne instancje podmiotowe: autora i „ja" lirycznego. Można tu więc powiedzieć za Okopień-Sławińską, że utwory te w sposób szczególny utrwalają głos twórcy w głosie „ja" lirycznego[58], a jednocześnie dedykacje określają status zjawisk przedstawionych w wypowiedzi, a także je wartościują. Czy więc nie należałoby – za Teresą Skubalanką – uznać tego modelowania wypowiedzi za rodzaj modalności poetyckiej, do której wyznaczników zaliczyła badaczka takie m.in. sygnały jak: gatunek literacki, tytuł utworu, akcentowanie incipitów, puent czy też stylizacje[59].

„Poetyka tekstu ofiarowanego" wpisuje się także w schemat właściwy komunikacji retorycznej, w której cechą sytuacji odbiorczej jest — jak pisze Jerzy Ziomek — „podwójny adres tekstu": „prymarnym odbiorcą jest adresat sformułowany", ale nie mniej ważna dla przebiegu komunikacji pozostaje obecność „odbiorcy sekundarnego" (są nim pozostali współuczestnicy sytuacji komunikacyjnej)[60]. Zaś Dariusz Pawelec pisał o specyfice „tekstów ofiarowanych", które:

Wskazują […] przede wszystkim na siebie oraz na relację, która je współkonstytuuje. Więzi i adresy, otwierane w tym rozległym obszarze liryki żałobnej, miłosnej, religijnej lub okolicznościowej, nie wynikają bynajmniej z kopiowania aktów mowy, lecz same stanowią o „swojej realności" określił jako

[56] Tamże, s. 337, 347.
[57] Tamże, s. 347–348.
[58] Zob. A. Okopień-Sławińska, dz. cyt.
[59] Zob. T. Skubalanka, *Wprowadzenie do gramatyki stylistycznej języka polskiego*, Lublin 2000, s. 101–114.
[60] Zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000, s. 18–22.

„szczególny przypadek <<komunikacji możliwych>>, w których utwór literacki potraktowany całościowo wymyka się definiowaniu go w kategoriach fingowania czy udawania[61].

Takie utwory urealniają relacje komunikacyjne, a ich problematyka łączy zewnętrzne uwarunkowania genezy tekstów z wpisaną w nie, przez inwokacje czy apostrofy, wewnętrzną sytuacją nadawczo-odbiorczą[62]. Są to wiersze wyrażające wprost intencję ofiarowania, o której za Lubaszewską można powiedzieć, że ujawnia nie tylko sam dar, ale jest „jednocześnie obroną przed <<nieistnieniem dzieła>>"[63].

W przypadku sonetów z cyklu *Wam* „teksty ofiarowane" funkcjonują jako lustra odzwierciedlające tego, kto pisze, w obrazie tego, dla kogo są pisane. Przynależą więc nie tylko do odbiorcy (realnego i wirtualnego), ale pozwalają nadawcy zobaczyć samego siebie[64]. Sonet *M. J.* podkreśla atrakcyjność fizyczną adresatki, przedstawia ją niczym posąg, a przy tym nawiązuje do estetyki wyidealizowanych sonetowych portretów kobiecych (F. Petrarka, J. A. Morsztyn). Do tej estetyki odsyła nas również *Z. J.*, jednak w nim dostrzegamy kreowanie wizerunku duszy. Wspomnianego kolorytu brak lirykowi zatytułowanemu *J. B.*, który skupia się na eksponowaniu pejzażu wiejskiego. Najbardziej na tle tego cyklu wyróżnia się jednak ostatni utwór – *1831*. Jedynym czynnikiem łączącym go z trzema przywołanymi wcześniej tekstami jest dedykacja bliskim osobom – *Dzieciom moim*. Dostrzegamy jednak zarówno zmianę leksyki, jak i tematu – odwołanie do historii.

Cykl *Wam* na tle różnych form przemieszczenia podmiotu lirycznego (takich jak np. udramatyzowany monolog w ramach liryki roli), najbliższy jest zaszyfrowanej biografii, stanowi osobiste świadectwo miłości rodzinnej, małżeńskiej i więzów przyjacielskich, a wraz z kilkoma wierszami z cyklu *Ze wsi,* buduje „efekt autentyczności" poprzez swoją retorykę intymności, szczegółową prywatną aluzję i bezpośredni adres osobisty. Znamienny, ale i zrozumiały w tym kontekście jest gest Stanisława Wyrzykowskiego, który w tomiku z 1923 r. pominął dedykacje rodzinne znane z pierwszego wydania[65]. Sugerowane przez Wyrzykowskiego relacje miłosne

---

[61] D. Pawelec, *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003, s. 42.
[62] Tamże.
[63] A. Lubaszewska, dz. cyt., s. 350.
[64] D. Pawelec, dz. cyt., s. 45.
[65] Niestety, to nie jedyna ingerencja Wyrzykowskiego w wiersze poetki. Szczegółowo pisała o tym Lucyna Kozikowska-Kowalik w *Komentarzu edytorskim*. Do wprowadzonych przez wydawcę modyfikacji zaliczyć możemy: zmianę zestawienia utworów w obrębie cyklów (dziewięć zamieniono na jedenaście), zmianę tytułów zarówno cyklów, jak i pojedynczych tekstów, a ponadto zmiany interpunkcyjne, stylistyczne i redakcyjne „nie zawsze korzystne dla formy artystycznej wiersza" (L. Kozikowska-Kowalik,

między nim a autorką cyklu były nie do pogodzenia z wierszami odwołującymi się do więzi rodzinnych i przyjacielskich. Dla niego wartością była miłość zakazana, nie zaś małżeńska.

Obecność dedykacji bliskim osobom dostrzegamy także we wspomnianym wyżej cyklu *Ze wsi*. Składa się on z dziewięciu utworów: *Lato*, *Zmierzch*, *Jesienią*, *Przed burzą*, *Wieczorem*, *Śnieg*, *Cmentarz*, *Noc*, *Spadłe liście*, z których trzy: *Lato*, *Wieczorem*, *Cmentarz* dedykowane są odpowiednio: *Mężowi*, *Matce* i *Ojcu*. Czynnikiem spajającym te utwory jest prezentacja pejzażu oraz idei przemian natury. Poznajemy różne pory roku, różne zjawiska atmosferyczne, których sposób opisu odsyła nas do poetyki impresjonizmu eksponującej subiektywne wrażenia ulotnych chwil na tle krajobrazowym.

Mimo wyraźnych więzi tematycznych wspomniany cykl możemy określić mianem rozproszonego czy – za Skwarczyńską – przypadkowego, ponieważ stanowi on zapis obrazów i doznań, których kolejność w ramach całości wydaje się dość dowolna. Liryki wchodzące w jego skład mają również zróżnicowaną rozpiętość sylabiczną. Jednocześnie jednak cykl zostaje połączony specyficzną klamrą wersyfikacyjną – pierwszy i ostatni utwór (*Lato* i *Spadłe liście*) to dziesięciozgłoskowce. Zwróćmy też uwagę, że o klamrze semantycznej, składniowej, a także rymowej (AABB CCDD EEF FAA) możemy mówić również w odniesieniu do kompozycji ostatniego utworu:

Na srebrne stawu zwierciadło l e c ą –
I ś w i e c ą złotem – i miedzią ś w i e c ą ,
I l e c ą trwożne jak błędne duchy,
Jak serc porwanych krwawe okruchy…

Przez wiatr rozsiane serc krwawych skrzepy
Między pobrzeżne szuwarów kępy…
Jakby łzy l e c ą … jakby ból kwiatów…
Jak pocałunki siane z zaświatów.

I l e c ą … l e c ą … a gdy na fali
Mglisty się pierścień świateł rozpali,
To się w tej smętnej pławią jasności,

Niby korowód cmentarnych gości…
Na srebrne stawu zwierciadło l e c ą
I świecą złotem i jak krew ś w i e c ą … [podkr. – K. Sz.] (*Spadłe liście*, s. 62)

Interesujący zabieg, nie tyle już jednak wersyfikacyjny, co tematyczny, został zastosowany również w sonecie zatytułowanym *Jesienią*, w którym w tercynach pojawia

---

Komentarz edytorski, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 224–225).

się wyrazista aluzja literacka do najbardziej chyba rozpoznawalnego sonetu doby romantyzmu – *Stepów akermańskich* Adama Mickiewicza[66]. Poetka inicjuje dialog literacki:

I cisza znowu. Chłopskie wierzby siwe
Opadłym liściem mącą wodę w stawie –
Słychać ciągnące odlotne żurawie.

Białe przędziwa gdzieś lecą przez niwę,
Białe przędziwa płyną – wiatr je mota –
I płynie z stepów bezdenna tęsknota. (*Jesienią*, s. 56)

Wśród cyklów poetyckich Kazimiery Zawistowskiej zwracają też uwagę zestawione antytetycznie zbiory egzemplów: *Dusze* (w wydaniu z 1923 r. *Kurtyzany*) i *Święte*. Pierwszy z nich przedstawia Ewę, Agrypinę, Herodiadę i Magdalenę, zaś drugi Agnieszkę, Weronikę, Teresę i ponownie (bo łączącą świętość i grzech) Magdalenę. Interesująco przedstawiają się w nich relacje *ja – ty – on/ona*, które w twórczości Kazimiery Zawistowskiej zbadała Lucyna Kozikowska-Kowalik.

Współczesna badaczka we wstępie do *Utworów zebranych* poszukiwała odpowiedzi na pytania: kto, o czym i jakim językiem mówi w dziełach młodopolskiej poetki. Osoba wypowiadająca się w tych lirykach jest prezentowana w wielu, często zupełnie odmiennych ujęciach – obok kilku wierszy zawierających refleksję „o sobie do siebie", spotykamy grupę wierszy relacji *ja – ty*:

Ustawienie podmiotu lirycznego wobec drugiej osoby odgrywa w tych tekstach rolę zbliżoną do zwierciadła, w którym się widzi własne odbicie. Jest ono ukazywane w rozmaitych sytuacjach w zależności od tego, kto zajmuje miejsce drugiej strony relacji[67].

Wyróżniamy więc teksty, w których „ja" liryczne skrywa się za pejzażem sugerującym jedynie jego obecność (*Spadłe liście*) albo wchodzi w rolę narratora opowiadającego fabuły biblijne (*Ewa*), mitologiczne (*Chryzis*) lub historyczne (*Kleopatra*). Trzecioosobowa relacja prowadzi do pewnego zdystansowania podmiotu wobec bohaterki. Zdarza się jednak, że *ja* – narrator zakłada maskę i mówi głosem postaci – nie relacjonuje jej losów, ale się w nią wciela. Dlatego też Herodiada, Magdalena czy Teresa same opowiadają historię swojego życia. Wybór tych bohaterek nie jest przypadkowy – są one bliskie osobowości podmiotu lirycznego[68]. W niektórych lirykach religijnych *ja* wypowiada się w pierwszej osobie liczby mnogiej, jak np. w *Godzinkach* rozpoczynających się od słów: „Zacznijcie wargi nasze chwalić Pannę Świętą!".

[66] A. Mickiewicz, *Stepy akermańskie*, [w:] tenże, *Wybór poezji*, Wrocław 1997, t. 2, s. 81–82.
[67] L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości. O poezji Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 17.
[68] Zob. tamże, s. 30.

Dariusz Pawelec do szczególnej grupy w ramach literackiej komunikacji zaliczył „adresatów *sacrum*" – Boga, Matkę Boską, Chrystusa, Anioła, a także Szatana bądź Diabła. W ich przypadku kopiowane są akty mowy właściwe modlitwie, która – w wersji poetyckiej – staje się w nich „spektaklem modlitwy"[69]. Zawistowska jednak zawęża to grono adresatów do Maryi. Za najciekawszy i najbardziej zwarty cykl liryczny młodopolskiej poetki należy uznać ten zatytułowany *Pieśni nad Pieśniami,* w którym liryczną bohaterką i odbiorczynią wyznań jest właśnie Matka Boska. Ponieważ pisałam o nim szerszej w rozdziale poświęconym inspiracjom religijnym, tu dokonam jedynie krótkiej rekapitulacji zawartych tam treści. Należy podkreślić, że charakteryzują go niezwykle interesujące antynomie. Z jednej bowiem strony możemy mówić o największej zwartości tego cyklu. Na tle swobody kompozycyjnej pozostałych cykli wyróżnia się on bowiem swoistym porządkiem – opiera się na kanwie roku liturgicznego i jego wydarzenia prezentuje w porządku biografii Maryi – od zwiastowania po śmierć jej syna. Z drugiej strony czynnikami osłabiającymi tę zwartość są: rezygnacja z czysto sonetowego wypełnienia cyklu (z sześciu składających się na niego utworów dwa teksty nie są sonetami), zmienne nacechowanie stylistyczne poszczególnych utworów, zróżnicowanie zastosowanych tam typów ekspresji (zachwyt i uwielbienie skontrastowane z lękiem czy rozpaczą) oraz rozmaitość formuł religijnych odwołań: od tradycji kolędowej, przez adoracyjną, po apokaliptyczną i pasyjną. Odrębne miejsce zajmuje w cyklu dłuższa forma modlitewna (*Godzinki*), łącząca sytuację wyznania wielbiącego z błagalnym[70]. Jednocześnie *Godzinki* są formą poematu młodopolskiego[71] pisanego w formie hymnu nasyconego motywami katastroficznymi. Na tle zrygoryzowanego sonetu postrzegam go – za Marią Podrazą-Kwiatkowską – jako antynomiczną, a jednocześnie swoiście komplementarną formę poetycką, powstałą w efekcie procesu rozluźniania wymogów metrycznych[72]. U Zawistowskiej obserwujemy, jak rozpada się rygoryzm struktury wersowej – przestaje być ona formą powtarzalną. Brak regularności charakteryzuje też porządek rymów – choć występują układy parzyste, to są one trudne do przewidzenia, a niektóre wersy w ogóle się nie rymują. Można więc

---

[69] Tamże, s. 71.

[70] Pisząc o „adresatach *sacrum*", warto przywołać Wojciecha Gutowskiego, który w poezji religijnej wyróżnił następujące typy relacji *ja – ty*: sytuacja wyznania błagalnego; sytuacja wyznania wielbiącego – objawienie; sytuacja wyznania polemicznego – krytyka i bunt (W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 164).

[71] K. Zabawa, *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów" – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.

[72] M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966, s. 136.

uznać *Godzinki* za rodzaj eksperymentu wersyfikacyjnego autorki *Herodiady*, którego wyrazistość ulega wzmocnieniu na tle typowego dla niej sylabicznego metrum sonetów.

O ile utwory liryczne, a zwłaszcza sonety, „pięknej pani z Podola" prezentują wysoką wartość artystyczną, o tyle bardziej wątpliwe artystycznie są jej próby prozatorskie „nie zawsze udane" – jak to zaznaczała Kozikowska-Kowalik. Przy ich lekturze zwraca uwagę fakt, iż wśród owych krótkich form próżno szukać dwóch takich samych: *W noc księżycową* – to poetycki opis księżycowej nocy zmącony brutalnym zajściem – agresją niechcianego adoratora wobec samotnie spacerującej kobiety, *Rybki* stanowią rodzaj odwróconej baśni, *Tak być musiało* – to natomiast epistolarne nawiązanie do form lirycznych.

Wczesne opowiadanie *W noc księżycową* jest tekstem dość konwencjonalnym, utrzymanym w tonie epoki, o którym Kozikowska-Kowalik napisała, że skupia w sobie większość wad młodopolskiej prozy w wydaniu amatorskim – banalność, schematyczność, „przegadanie" i „przeemocjonowanie"[73]. Pomijając kwestie literackie, o jego specyfice stanowi jednak wprowadzenie sceny obyczajowej ujawniającej wyraźnie to, jak dyskryminujące wobec płci słabszej były relacje damsko-męskie w przestrzeni publicznej. Założeniu o tym, że nocne spacery są domeną kobiet podejrzanego prowadzenia się sprzyjały zresztą nie tylko patriarchalne stosunki społeczne, ale i zapisy prawne nakazujące – jak mówi napastujący bohaterkę mężczyzna – „takie panie samotne po godzinie dziesiątej zabierać do cyrkułu" (*W noc księżycową*, s.148).
Na opisany przez Zawistowską problem społeczny zwraca uwagę m.in. współczesna badaczka Agnieszka Dauksza:

> status kobiety pojawiającej się samotnie nocą na jednej z miejskich ulic był w tym czasie [u progu XX w. – przyp. K. Sz.] zgoła dwuznaczny. […] taka forma aktywności natychmiast podważała obowiązujące rozróżnienia na podejrzane *fille publique* (kobiety publiczne) i godne szacunku *femme honnete* (kobiety „domowe"). […] Co charakterystyczne, kobiety uważane w patriarchalnej wspólnocie za „strażniczki domowego ogniska", będące czyimiś córkami, siostrami, żonami czy matkami, pojawiając się samotnie w obszarze miejskim, momentalnie zyskiwały status „niemoralnych" i traktowane były z całą bezwzględnością[74].

Samotne eksplorowanie przestrzeni miejskiej generowało u kobiet poczucie lęku. Wszelkie próby przełamania go były krytykowane przez mężczyzn. Aleksandra Chomiuk, pisząc o wizerunku kobiet w amerykańskiej korespondencji Henryka Sienkiewicza, zwraca uwagę na jego negatywną ocenę przedstawicielek płci pięknej,

---

[73] L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 30.
[74] A. Daukusza, *Emancypacja kobiet w przestrzeni miejskiej przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Ulica, zaułek, bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, red. K. Badowska, A. Janiak-Staszek, Łódź 2013, s. 180, 186.

zwłaszcza panien, które przebywały w miejscach publicznych, a nawet podróżowały bez żadnej opieki[75]. Śmiałe zachowanie kobiet autor *Trylogii* postrzega jako przejaw odwrócenia ról społecznych. Krytycznie odnosi się on także do stosowania sankcji prawnych wobec „męskiej nieostrożności"[76]. Dostrzega przy tym, że prawo amerykańskie jest surowsze względem mężczyzn niż pobłażające im prawo europejskie. Dopowiedzmy, że na ziemiach polskich u schyłku XIX w. niewiele zmieniło się na lepsze, a dwuznaczne zaczepki spacerujących kobiet nadal nie były rzadkim zjawiskiem.

Z kolei *Złote rybki* utrzymane są w konwencji baśniowej i odwołują nas do dziecięcej wyobraźni, która jednak również nie jest w stanie się obronić w zderzeniu z niepoetycką rzeczywistością. Spośród utworów prozatorskich największą uwagę skupiano na opowiadaniu *Tak być musiało*, o którym następująco pisała Kozikowska-Kowalik:

> On – narrator opowiadania, mówi do siebie w obecności jej martwego już ciała, analizując przyczyny samobójczej śmierci. Ona – pozostawia mu list – spowiedź. Jest ta jej spowiedź jakby podsumowaniem całej poezji – wyłożeniem w formie narracyjnej cech osobowościowych podmiotu lirycznego […][77].

Nic więc dziwnego, że tekst ten przyczynił się do wykreowania biograficznej legendy i kusił interpretacją wprost nawiązującą do samobójczej śmierci poetki. Trzecioosobowy narrator cytuje pozostawiony przez bohaterkę list-wyznanie, a jednocześnie Stanisław Wyrzykowski, jako rzeczywisty adorator Zawistowskiej, traktuje całe opowiadanie jako argument za tym, że przyczyną samobójczej śmierci poetki była nieszczęśliwa miłość.

Mamy tu więc sytuację, w której *ja* mówiące, poprzez manifestację intymności ujawnianych przeżyć, a także domniemaną autentyczność wyznań i słownych deklaracji, ujawnia osobową tożsamość z autorem. W ten sposób dokonuje się uwierzytelnienie przekazywanych treści, spotęgowana zostaje zdolność wywoływania empatii i odbiorczego zaangażowania. Sugestia więzi z autorem jest więc, oczywiście, nie tylko konsekwencją podejmowanej tematyki, ale także pierwszoosobowej, zliryzowanej formy wypowiedzi. Jak bowiem pisał Henryk Markiewicz: „w obrębie tzw. liryki osobistej asertoryczność nigdy nie jest wyłączona", choć oczywiście bywa osłabiana, np. przez stosowanie konwencji lirycznych[78]. Zwracała na nie uwagę również Okopień-Sławińska, podkreślająca współwystępowanie w tego typu utworach dwu sprzecznych idei:

---

[75] A. Chomiuk, *Wizerunek kobiety w amerykańskiej korespondencji Henryka Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 2019, z. 2, s. 82.
[76] Tamże, s. 83.
[77] L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 31.
[78] H. Markiewicz, *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*, [w:] tenże, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996, s. 144.

„spontaniczności i kunsztowności wysłowienia”. W ten sposób intymne wyznanie może okazać się przemyślaną realizacją konwencji gatunkowo-stylistycznych. Zastanawiające jest bowiem to, iż choć monolog liryczny jest głosem *ja*, to w obliczu zaabsorbowania swoją sytuacją egzystencjalną potrafi się wypowiadać trzynastozgłoskowcem, dobierać współbrzmienia, układać wersy w formę sonetową, komponować kunsztowny porządek tropów semantycznych i figur składniowych. Tym samym okazuje się, że ten sam układ słowny w odniesieniu do „ja” lirycznego funkcjonuje jako zwykłe powiadomienie, natomiast w odniesieniu do „ja” autorskiego – jako spełnienie literackich konwencji. Z syntezy tych dwóch odniesień powstaje „niezwykłość poetyckiego ukształtowania mowy”[79]. Podmiotowość nie jest więc bezpośrednią i automatyczną konsekwencją rzeczywistości nadawczej, ale utrwalonym wizerunkiem takiej aktywności. To, czy podmiot jest (o ile jest) odbiciem autora i jego działalności nadawczej, to sprawa w różnych tekstach wielorako realizowana[80].

Na niezwykłość poezji Kazimiery Zawistowskiej polegającą na tym, że jej twórczość postrzegana była jako spójna „względem jednego podmiotu lirycznego o określonych cechach kobiecej osobowości i jednego tematu, jakim jest miłość” wskazywała już Kozikowska-Kowalik[81]. Co jednak również warte podkreślenia, to wysoka samoświadomość poetki dotycząca zarówno kreowania tożsamości „ja” mówiącego jej utworów w kontekście gry ról i masek pozwalających na stopniowanie podmiotowej asercji, jak i wariantywności sonetu jako formy utrudnionej, wymuszającej zamknięcie myśli w sztywnej strukturze wersyfikacyjnej, a jednocześnie pozwalającej tę strukturę wpisać w otwarty układ cykliczny.

---

[79] A. Okopień-Sławińska, dz. cyt., s. 130–132.
[80] Tamże, s. 63.
[81] L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 36.

Zakończenie

Na zakończenie rozważań poświęconych twórczości Kazimiery Zawistowskiej zadajmy pytanie o jej miejsce wśród młodopolskich twórców literatury. Należałoby odnieść się tu zarówno do estetycznych preferencji, stosunku do prądów i nurtów w sztuce, które inspirowały twórczość młodopolan, jak i do podnoszonych w jej pisarstwie tytułowych „dylematów i opozycji". Wreszcie, pamiętając o przełomowości okresu dla twórczości kobiet, winniśmy powrócić do zagadnienia związku poetki z tzw. literaturą kobiecą, której historyczne fazy literaturoznawcy wiążą z pisarstwem Klementyny Hoffmanowej, Narcyzy Żmichowskiej, Elizy Orzeszkowej, Gabrieli Zapolskiej, Marii Rodziewiczówny, Marii Konopnickiej, Marii Grossek-Koryckiej, Maryli Wolskiej, Bronisławy Ostrowskiej, Marii Komornickiej, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, czy Haliny Poświatowskiej.

Według Włodzimierza Boleckiego najważniejszymi dominantami Młodej Polski są symbolizm, witalizm, esencjalizm, relacjonizm, konwencjonalizm, poetyckość i konstruktywizm[1]. Choć odnajdziemy je w twórczości Zawistowskiej, to jednak wiodącymi „izmami" w jej utworach są, niewymieniona w powyższym zestawieniu, konwencja parnasistowskiej ozdobności stylu w powiązaniu z odwołaniami neoklasycznymi oraz z symboliczno-nastrojowym sposobem budowania literackich światów.

Symbolizm liryki Kazimiery Zawistowskiej polega przede wszystkim na kreowaniu bogatych i zróżnicowanych obrazów stanów wewnętrznych „ja". Jak bowiem pisała Maria Podraza-Kwiatkowska:

> Symbol miał stanowić zmysłowy odpowiednik tego, na co w istniejącym systemie językowym brak ścisłego określenia. […] Postulat wyrażania […] stanu duszy, nastroju, to przecież jednocześnie postulat unaocznienia czegoś, co z natury jest nieokreślone, chwiejne, trudne do bardziej ścisłego sprecyzowania[2].

Zaś w funkcji nastrojotwórczej występowały tu przede wszystkim tendencje impresjonistyczne, które prowadziły do rozluźnienia, subiektywizacji i wzmożonej liryzacji wypowiedzi poetyckiej. Pod ich wpływem opisywana rzeczywistość zyskiwała charakter procesualny, a estetycznemu wartościowaniu i symbolicznej lekturze podlegał

---

[1] Zob. W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 78–82.
[2] M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 23.

już nie świat jako taki, lecz przemijający moment, uchwycony w przelocie gest, fragmentarycznie ujęty motyw czy chwilowe doznanie.

Twórczość Zawistowskiej reprezentowała właśnie takie „synkretyczne" ujęcie parnasizmu, choć łączenie poetki z tym nurtem nie jest wcale takie oczywiste. Ani bowiem w hasłach słownikowych, ani w monografii polskiego parnasizmu z początku lat 90. XX w. nazwisko autorki *Herodiady* się nie pojawia[3]. Tymczasem parnasistowskie cechy jej liryki, nie zawsze z użyciem samej nazwy nurtu, podkreślały już pierwsze recenzje:

> Kryształowy gmach. Gra w nim złoto południowego słońca, srebrzy się księżycowy smutek tęsknoty, lśnią rubinowe krople krwi serdecznej i ciężkie, zaklęte w perły łzy. Misterna, wytworna struktura, nieskończone labirynty zakamarków, gotyckie, strzeliste wieżyce [...][4].

Nie miała wątpliwości na ten temat także Krystyna Niklewiczówna, która pisała:

> Parnas cechował się w obrazowaniu „jubilerskim" – poezja Zawistowskiej aż skrzy się od złota, srebra i drogich kamieni[5].

Na związki poetki z obrazowaniem parnasistowskim, w kontekście przede wszystkim odwołań do antyku greckiego, zwracała również uwagę Sabina Brzozowska[6]. W odniesieniu do tego rodzaju użytkowania motywów antycznych warto za badaczką podkreślić, że wiąże się ono z ryzykiem wtórności zobrazowanego świata. Pod koniec XIX w. klasyczna sceneria i akcesoria nie tyle bowiem wyznaczały uniwersalne wzorce piękna, co utrwalały w potocznej świadomości klisze obrazowe czy też słowną ornamentykę, nie angażując odbiorcy w refleksje nad filozoficznymi podstawami tego ładu[7].

Parnasizm autorki *Herodiady* możemy też postrzegać jako „pewien typ zabiegów warsztatowych wyostrzających formalne kontury poezji"[8]. Na tle tej dbałości o formę wypowiedzi daje się wyjaśnić troska o bogactwo wersyfikacyjne i doskonałość formy wiersza, a także główny wybór gatunkowy, jakim był zróżnicowany rymowo sonet.

Ciekawsze też wydają się te utwory, w których kulturowe tropy zyskują bardziej indywidualny wyraz, choćby przez wykorzystanie ich jako kamuflażu służącego do samopoznania, do ujawnienia głosu kobiety współczesnej poszukującej własnej

---

[3] Zob. A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993.
[4] I. Mayzel, *Poezje Kazimiery Zawistowskiej. Nakładem księgarni Altenberga we Lwowie*, „Nowe Słowo" 1904, nr 8, s. 187.
[5] K. Niklewiczówna, *Zawistowska a ówczesna moda literacka*, „Pamiętnik Literacki" 1947, s. 218.
[6] Zob. S. Brzozowska, *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000.
[7] Tamże, s. 16.
[8] H. Filipkowska, *Parnasizm* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk, A. Sobolewskiej, E. Szary-Matywieckiej, Wrocław 1995, s. 770.

tożsamości. Ponadto poetka dokonuje reinterpretacji, a wobec zasygnalizowanego przez Wojciecha Gutowskiego (nie tylko) młodopolskiego dylematu wyboru między wyobraźnią-kreatorką symboli religijnych a wyobraźnią-lektorką tych symboli opowiada się za drugą opcją[9]. Kluczowymi antynomiami do zrozumienia tej twórczości są trzy pary pojęć: natura – kultura, kobiecość – męskość oraz dusza – ciało. Dopowiedzmy, że w tekstach Zawistowskiej kategorie te w znacznym stopniu się przenikają – ich wyraźne odgraniczenie nie jest możliwe.

Jeśli też „akcje" swoich utworów poetka osadza w odległych czasach, nie zawsze musi to mieć bezpośredni związek z przeszłością. Starożytność w *Agrypinie* i *Kleopatrze*, w których zarówno Rzym, jak i Egipt to „geograficzne enklawy rozpasania", okazują się też „kostiumem młodopolskiego hedonizmu"[10]. Poza inspiracjami parnasistowskimi sytuuje się też religijny nurt poezji Zawistowskiej z jej cyklem maryjnym zatytułowanym *Pieśni nad Pieśniami* (choć i tu, w cyklu nawiązującym tytułem do starotestamentowej księgi, odnajdziemy inspiracje dziełami sztuki).

We wszystkich swoich tekstach poetka z Supranówki konsekwentnie dąży do zaprezentowania perspektywy kobiecej. Tym samym wpisuje się w aktualny w czasie, gdy pisała ona swoje utwory, dyskurs dotyczący możliwości i ograniczeń przypisywanych przedstawicielkom słabszej płci. Pojęcia „kobieta" i „kobiecość" stają się u progu XX w. centralnym zagadnieniem społecznym. Dyskutuje się o nich na łamach prasy, w parlamentach, podczas kazań kościelnych, czy rozmów towarzyskich. Jak pisała Podraza-Kwiatkowska:

> Najwięcej [...] kłopotu sprawiały córki: wyrywają się spod despotycznej władzy ojców rodzin, pragnąc swobody, niezależności finansowej, możliwości studiów[11].

Jedną z kobiet, którym udało się przezwyciężyć „władzę ojca" była z pewnością właśnie Kazimiera Zawistowska, której biografia stanowi zaprzeczenie ideału przedstawicielki płci pięknej kreowanego w publicystyce Henryka Jasieńskiego. Choć więc trudno określić poglądy autorki *Pieśni nad Pieśniami* na temat walki o równouprawnienie kobiet, ponieważ w swoich tekstach nie podejmowała tematyki społecznej, to wydaje się, że zasadniczym uproszczeniem jej twórczości są słowa Jana Marxa, który, opierając się na stereotypach płciowych, izoluje poetkę z Supranówki z

---

[9] W. Gutowski, *Wyobraźnia religijna czy religia wyobraźni? Dylemat (nie tylko) młodopolski*, [w:] *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.
[10] S. Brzozowska, *Przestrzeń fałszu – antyczne pejzaże w poezji Młodej Polski*, [w:] *Przestrzenie, miejsca, wędrówki. Kategoria przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich*, pod red. P. Kowalskiego, Opole 2001, s. 184.
[11] M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 278.

szerszego kontekstu ruchu feministycznego i sprowadza jej życiowe dążenia do poszukiwania wielkiej miłości:

> Ruch feministyczny przybierał wtedy w Polsce na sile, ale w przypadku Zawistowskiej miał on konsekwencje osobliwe. Oto poetkę mało obchodzą aspiracje dorównania mężczyznom, czyli tego, co potocznie rozumiemy pod określeniem równouprawnienia płci i co było refleksem pozytywistycznym. Zawistowska nie chce się równouprawniać z mężczyznami. Mało ją także obchodzi równość kobiet i mężczyzn w życiu publicznym. Ona chce spełnienia w swojej kobiecości. Wyżycia jej w miłości, w romansie w wielkim stylu[12].

Przytoczone tu sugestie dotyczące marzenia poetki o „romansie w wielkim stylu" nie mają potwierdzenia ani w jej twórczości, ani w szczątkowych faktach biograficznych. Są one natomiast kolejną fazą męskiej opowieści o pięknej *femme fatale* z podolskiej wioski, opowieści snutej już wcześniej przez Wyrzykowskiego, dla którego postać Zawistowskiej była narzędziem własnej autokreacji.

Katarzyna Klewinkowska zwraca uwagę, że artystki u progu XX w. eksponowały w swoich utworach przede wszystkim uczucia, „żądzę wolności i wyborów miłosnych bądź erotycznych". W związku z tym ich poezję określa mianem „emancypacyjnej", przy czym zaznacza, że ma tu na myśli emancypację rozumianą jako walka o niezależność, o „wyzwolenie psychiczne" w świecie, w którym „prawo głosu należy się mężczyznom, a podlegać można jedynie ich wzorcom i wyobrażeniom"[13]. Jeśli więc chodzi o rzekomą obojętność Zawistowskiej na problem równości kobiet i mężczyzn w życiu społecznym, warto przypomnieć, że taką walką o prawo do własnego głosu w społeczeństwie była jej twórczość.

Elaine Showalter, opisując XIX-wieczne i XX-wieczne pisarstwo kobiet, wyodrębniła następujące fazy ich twórczości:

- „kobiecą" *(feminine*), 1840–1880 (w literaturze angloamerykańskiej) – kiedy to „piszące damy" próbowały dorównać na tym polu osiągnieciom mężczyzn i to było dla nich tytułem do chwały; z tego czasu wywodzą się także liczne męskie pseudonimy pisarek, „kobiecość" była przez nie interpretowana nie w kategoriach płci, lecz w kategoriach stereotypu obyczajowego;
- „feministyczną" (*feminist*), 1880–1920, w której na czoło wysuwała się problematyka walki o równouprawnienie płci, prawa wyborcze dla kobiet, a pisarka była równocześnie sufrażystką; jej dzieło spełniało funkcję służebną

[12] J. Marx, *Kazimiera Zawistowska (1870–1902)*, [w:] tenże, *Młoda Polska. J. Kasprowicz, K. Przerwa-Tetmajer, K. Zawistowska, T. Miciński, B. Leśmian, L. Staff*, Warszawa 1997, s. 434.
[13] K. Klewinowska, *Maryla Wolska jako twórczyni liryki kobiecej*, „Annales Universitatis Maria Curie-Skłodowska" 2017, t. XXXV, s. 79.

wobec założeń ruchu i często utrzymane było w poetyce „socrealizmu feministycznego";

- „żeńską" (*female*), po roku 1920; pisząca kobieta programowo odrzucała tak próby imitowania literatury „męskiej", jak i rożne formy protestu przeciwko nierówności płci, zwracając się w zamian ku doświadczeniu kobiecemu jako źródłu sztuki; „żeńskość" to przede wszystkim biologizm i wynikająca z niego wizja świata oraz rodzaj uczuciowości[14].

W literaturze polskiej początek „nurtu kobiecego" wiąże się z twórczością Elizy Orzeszkowej i Marii Konopnickiej. Zaczął się później niż na Zachodzie, ale przebiegał w podobny sposób, od prób wzorowania się na męskim pisarstwie, przez oddanie własnej twórczości na służbę sufrażystowskim ideom, po zapis kobiecych doświadczeń jako opozycyjnych wobec perspektywy mężczyzn.

Jeśli z takiej perspektywy spojrzymy na działania Zawistowskiej, to możemy dostrzec, że kumulują one dwie z trzech wyliczonych przez Showalter faz: kobiecą i żeńską. Z jednej bowiem strony odnosząc się w swoich lirykach do utworów Tetmajera, prowadząc literacki dialog z pierwszym z młodopolskich poetów, chciała stać się dla niego równorzędnym partnerem po piórze. Podobną rolę mógł odgrywać, jak się wydaje, również wybór sonetu jako sztandarowego gatunku własnej twórczości. W tym ujęciu męskość nie była więc dla niej wzorcem do imitacji, ale synonimem neutralności, stawianym w opozycji do pejoratywnego postrzegania tego, co kobiece. Zależało jej na tym, by w pracy twórczej zrównać się z mężczyznami, by być postrzeganą neutralnie jako twórca/twórczyni, poeta/poetka, tłumacz/tłumaczka. Z drugiej natomiast strony można mówić w jej wypadku o świadomym eksponowaniu kobiecych uczuć i doświadczeń „ja" mówiącego w utworze, o jego afirmatywnym stosunku do cielesności także w powiązaniu z jej wymiarem erotycznym. Zwracali na to uwagę już pierwsi recenzenci poetki z Supranówki. Jak pisała Irena Mayzel:

> Pierwszy raz może w poezji i to w poezji kobiety – kobieta tyle miejsca zajęła. Nieprzeparty urok mają te wszystkie kreacje. […] Poetka kocha kobietę – odczuwa jej duszę i dolę zarówno w świętej – jak i kurtyzanie i oddaje ją tak, jak chyba tylko dusza bliska – bliską objąć i oddać potrafi. […] Kazimiera Zawistowska instynktem artystki wiedziona – mimo woli i zapewne nieświadomie, podniosła w poezji sztandar feminizmu, w znaczeniu szczerze i bezpośrednio wypowiadających się czysto kobiecych pierwiastków i aspiracji[15].

[14] E. Showalter, *Toward a Feminist Poetics,* https://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Toward_a_Feminist_Poetics.htm, [dostęp: 3.11.2021]; Zob. E. Kraskowska, *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6, s. 261.
[15] I. Mayzel, dz. cyt., s. 190.

Zapytajmy zatem na koniec, czy istnieje literatura kobieca? Ewa Kraskowska zauważa, że podział na sztukę „męską" i sztukę „kobiecą" jest wynalazkiem mężczyzn i to oni, a nie feministki, używali go już ponad sto lat temu jako określenie wartościujące[16]. Czy możliwa jest zatem ucieczka od owej dychotomii? Halina Filipowicz jest jej przeciwna, za błędne uważa „[z]ałożenie, że kobiety piszą w sposób odmienny, charakterystyczny tylko dla siebie – właśnie dlatego, że są kobietami". Uważa, że takie myślenie „jest dziedzictwem nie tylko (a może nie tyle) wczesnej krytyki feministycznej, ale głównie patriarchalnej mitologii płci"[17]. Dopowiedzmy, że współczesna myśl feministyczna nie kwestionuje męskości, ale właśnie patriarchat. Ponadto, w myśl pewnych teorii, twórczość jest aseksualna, a w myśl innych – biseksualna, czy też androgyniczna[18].

Grażyna Borkowska twierdzi natomiast, że literatura kobieca uzależniona jest od nadawcy – kobiety piszącej. Badaczka „prozę kobiecą" definiuje jako „zbiór utworów kobiecego autorstwa, odwołujących się do kobiecych doświadczeń egzystencjalnych lub też przedstawiających sytuację kobiety w świecie"[19]. Stwierdza przy tym, że „tzw. styl kobiecy w literaturze daje się opisać jedynie w przybliżeniu, na jakie pozwalają jego historyczne wcielenia"[20].

Kraskowska wymienia te aspekty dzieła literackiego, które postrzegano jako „typowo żeńskie":

- preferencje tematyczne (miłość, jej brak i jej dewiacje, rodzina i relacje wewnątrzrodzinne, macierzyństwo, ciało kobiece i jego funkcje fizjologiczne, bliskie obcowanie ze światem natury, różne formy zażyłości między kobietami);
- preferencje w wyborze konwencji literackich (realizm, naturalizm, weryzm, psychologizm, gotycyzm, autobiografizm, autotematyzm, intertekstualność);
- kreowanie charakterystycznych, zwykle stereotypowych postaci (negatywny bohater męski, toksyczna matka, czarownica);
- preferencje stylistyczne (skłonność do rozluźnienia rygorów syntaktyki, przewaga parataksy nad zhierarchizowaną hipotaksą, tok asocjacyjny w miejsce przyczynowo-skutkowego, emocjonalność, metaforyczność, rzeczowość);

---

[16] E. Kraskowska, *O tak zwanej „kobiecości" jako konwencji literackiej,* [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury,* red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 201.
[17] H. Filipowicz, *Przeciw „literaturze kobiecej"*, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6, s. 252.
[18] Zob. A. Nasiłowska, *Feminizm i psychoanaliza – ucieczka od opozycji*, „Teksty Drugie" 1995, nr 3/4.
[19] G. Borkowska, *„Wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury…" O „młodej prozie kobiecej"*, „Teksty Drugie" 1996, s. 57.
[20] Taż, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 6.

- kreowanie obrazu świata, w którym syntezę zastępuje fragmentaryczne, mozaikowe ujęcie rzeczywistości; skupianie uwagi na szczególe i powszedniości[21].

Według niej ewentualne „piętno żeńskości" w utworze literackim jest jednak nie tyle sprawą obecności lub nieobecności jakiegoś zbioru cech, ile „kwestią kombinacji cech wybranych, która każdorazowo może być inna"[22]. Dla Kraskowskiej kobiecość jest konwencją literacką, czyli sprawą umowy między uczestnikami komunikacji literackiej, wykrystalizowaną na przełomie XIX i XX w., zaś w pełni samodzielną od 70. XX w. Źródeł owej kobiecości „należy szukać w nadawcy tekstu, w autorze, w jego płci biologicznej i kulturowej, w typowych i szczególnych cechach osobowości. Jak twierdzi: „Literatura kobieca to więc przede wszystkim literatura adresowana do kobiet" i dodaje:

> […] adresatką literatury kobiecej, w tym zwłaszcza sztandarowego jej gatunku, czyli powieści kobiecej, jest dzisiaj kobieta dojrzała, dość dobrze wykształcona, mająca niejako „we krwi" zdobycze feminizmu, uwikłana zarazem w tradycyjne i w nowoczesne układy społeczne[23].

Zgadzam się z Kamilą Budrowską, która zwraca jednak uwagę na to, że:

> Specyfika owego odbiorcy (jego płeć biologiczna nie ma znaczenia) zasadza się raczej na otwarciu na problematykę kobiecą i życzliwej ciekawości (porozumienie) w zgłębianiu tego obszaru[24].

Podkreśla przy tym, że zdecydowana większość głosów badawczych uzależnia nadanie określenia „literatura kobieca" od płci nadawcy – mamy więc do czynienia z „kobietą piszącą". Wyróżnia kryteria, które najczęściej powtarzają się w tekstach uznanych przez badaczy za „kobiece":

> Nadawca takiego komunikatu przyjmuje żeńską perspektywę narracyjną, pisze poprzez doświadczenie ciała, często swoistym językiem, będącym w opozycji do języka „neutralnego". Przekaz kobiecy niesie duży ładunek emocji seksualnych i może być ich wyrazem, nakłada kategorie płci na seksualnie neutralne sytuacje kulturowe. Komunikat kobiecy jest skierowany do specyficznego odbiorcy i zakłada bliskość i porozumienie z nim. Zwykle podejmowane są tematy kobiecie „bliskie", związane z jej losem, często wiąże się to ze specyficznym stylem wypowiedzi – „bolesną" szczerością i podejmowaniem tematów tabu[25].

Aleksandra Byrska dodaje do nich: fragmentaryczność, brak linearności i ciągów przyczynowo-skutkowych, kompulsywność wypowiedzi, emocjonalność i zmysłowość, a ponadto stosowanie powtórzeń, wyliczeń oraz poetyckich ekwiwalentów stanów

---

[21] E. Kraskowska, *O tak zwanej „kobiecości"…,* s. 202–203.
[22] Tamże, s. 203.
[23] Tamże, s. 205.
[24] K. Budrowska, *Kobieta w procesie literackiego komunikowania. Rozważania teoretycznoliterackie i nie tylko*, „Teksty Drugie" 2004, nr 1–2, s. 289.
[25] Tamże.

wewnętrznych, a wielokrotnie także subiektywność i cielesność[26]. W końcu jednak krakowska badaczka stwierdza:

Projekt stworzony m.in. przez Cixous zawierał w sobie założenie, że piszące kobiety otworzą się na wyjątkowe warstwy języka tylko dla nich dostępne i skrajnie odmienne od tych używanych do tej pory zarówno przez kobiety, jak i mężczyzn, miał więc charakter utopijny. W praktyce natomiast bardzo trudno określić, czym jest kobiecość tekstu, a wybitne pisarki niejednokrotnie przekraczają wszelkie teoretyczne założenia. Dlaczego prawo do wypowiadania się przez cielesność ma być przypisywane wyłącznie kobietom? […] Cielesność nie należy wyłącznie do kobiet, podobnie jak emocje. Zaprzeczając tym faktom, wikłamy się w kolejne stopnie wykluczenia. Rezerwując odczuwanie ciałem oraz gwałtowne emocje tylko dla jednej płci i określając kobiecość poprzez zaburzenia, odbieramy jej prawo do pisania obiektywnego, wyważonego emocjonalnie i intelektualnego[27].

Jak zatem na tle przytoczonych teorii sytuuje się twórczość Kazimiery Zawistowskiej? Niewątpliwie odnajdziemy w niej niektóre z cech literatury kobiecej wyliczone przez Budrowską i Byrską. Znakiem rozpoznawczym tej poezji stało się eksponowanie indywidualnych doświadczeń podmiotu. „Ja" liryczne prezentuje intymny obraz duszy (*Wieniec Ci plotę*), mówi o swoich emocjach (*Kocham Ciebie*), zakłada maskę bohaterki historycznej, by manifestować potrzeby cielesne (*Kleopatra*). Śmiałe podejmowanie tematyki miłości fizycznej może być jej reakcją na patriarchalne wychowanie i marginalizację sfery seksualności. „Wielka kobieta" wyłaniająca się z tych tekstów nie deprymuje potrzeb ciała. Ma odwagę stwierdzić, że są one równie istotne, jak potrzeby ducha. Liryczne portrety bohaterek historycznych uwiecznione przez Zawistowską są najlepszym przykładem tego rodzaju „poezji emancypacyjnej", o której następująco pisał Mateusz Skucha:

[…] dzięki żonglerce kostiumami i przebraniami poetka dokonuje aktu dekonstrukcji binarnych opozycji, o których mowa w wierszu *Moja dusza to łąka chaotycznych kwieci...* Udowadnia, że kobieta jest ciałem i duszą, kurtyzaną i świętą; że cechuje ją świętość i zmysłowość, rozkosz i pokuta, *amore sacro* i *amore profano*. Wykazuje tym samym nie tyle dwoistość natury kobiecej, ile jedność w dwoistości, zdolność do przekraczania granic, do rozsadzania norm. Jesteśmy duszociałami, ciałami świadomymi i upłciowionymi – zdaje się mówić Zawistowska[28].

Poetka śmiało eksponuje przeżycia swoich bohaterek lirycznych, a przy tym wyróżnia się empatią wobec postawy „wyzwolenia psychicznego" *femmes damnées*, będących nieszczęśliwymi ze względu na uczucia, którym się poddały.

Mimo tego uważam, że termin „poezja kobieca" nie jest adekwatnym określeniem twórczości Zawistowskiej. Uwzględniając tło społeczno-kulturowe przełomu XIX i XX w., funkcjonował on jako przejaw mizoginicznej recepcji młodopolskich poetek, sytuowany w opozycji do twórczości neutralnie określanej jako „męska". Poetki

[26] A. Byrska, *Język kobiecy jako złudzenie? Pytania o istnienie narracji uwarunkowanej przez płeć*, „Wielogłos" 2017, nr 2 (32), s. 32
[27] Tamże, s. 30, 34.
[28] M. Skucha, *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet*, Kraków 2016, s. 127.

przełomu wieków, z Zawistowską na czele, stały się swoistym wzorcem dla kolejnych pokoleń przedstawicielek liryki – Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej czy Haliny Poświatowskiej. Grażyna Borkowska następująco pisze o XX-wiecznej piewczyni miłości, swoistej kontynuatorce spuścizny poetki z Supranówki:

Poświatowska upomina się o pewien konkretny zakres myślenia historycznego, związany z doświadczeniem kobiecym. To *her-story* przeciwstawiona *his-story*. Historia kobiet przeciwstawiona historii oficjalnej, tworzonej i spisanej przez mężczyzn[29].

Właśnie odzyskiwaniu „*her-story*" służy przekazanie głosu bohaterkom historycznym. Zawistowska w ten sposób próbuje przywrócić im przeszłość, „kobiecą genealogię", której zostały pozbawione. Następująco pisze o tym Skucha:

W kulturze patriarchalnej kobieta nie ma bowiem prawa do własnej przeszłości. Historia to przywilej mężczyzn. Kobieta skazana jest na rolę pośredniczki miedzy nimi. Najpierw jest córką ojca, później żoną męża, następnie matką syna. Nosi nazwisko ojca, później męża. Odzyskanie własnej genealogii daje poczucie z a k o r z e n i e n i a. […] Dlatego w teoriach feministycznych tak ważną rolę odgrywa reinterpretacja mitów oraz Biblii, a także wydobywanie na światło dzienne faktycznego udziału kobiet w tworzeniu historii[30].

Damskiej biografii nie spisuje się jednak tajemnym kodem językowym. Zgadzam się w tej kwestii z Byrską, która ostatecznie pisze:

Kobiety mają do dyspozycji ten sam system znaków, co mężczyźni i wbrew marzeniom drugiej fali feminizmu, ich fizjologia nie jest w stanie tworzyć nowych, odmiennych struktur dostępnych wyłącznie dla nich i wypływających z ich biologicznej odmienności[31].

Ponadto dodaje:

„Pisarstwo kobiece", wywrotowy potencjał w ciele kobiety i w jej histerii, odnajdywanie cech żeńskich w pisarstwie mężczyzn – to wszystko było potrzebne na pewnym etapie emancypacji autorek i autorów. Wiele się jednak od narodzin tych projektów zmieniło, także w postrzeganiu męskiej emocjonalności. Również pisarze otwierają się dziś na pewne nielinearne, kompulsywne style pisania i okazuje się, że w nich również tkwią pokłady takiej emocjonalności. Kobiety pisarki z kolei udowadniają, że tzw. kobiecy język nie jest jedynym, którym potrafią się posługiwać[32].

Uważam zatem, że w odniesieniu do twórczości Kazimiery Zawistowskiej trafniejsze jest określenie jej po prostu jako poezji pisanej przez kobietę, a więc uzależnionej od kobiecych doświadczeń.

W niniejszej pracy wielokrotnie podkreślałam ważność głosu poetek przełomu XIX i XX w. w polskiej literaturze. Emancypacyjna poezja Zawistowskiej zajmuje w niej miejsce szczególne. Mimo niewielkiego dorobku twórczego słyszymy w niej głos autorki świadomej możliwości, jakie daje słowo poetyckie, a także odważnej w przełamywaniu kulturowego tabu. Postrzeganie tej twórczości wyłącznie przez pryzmat legendy

---

[29] G. Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2001, s. 48.
[30] M. Skucha, dz. cyt., s. 127–128.
[31] A. Byrska, dz. cyt., s. 38.
[32] Tamże, s. 39.

biograficznej nie oddaje sprawiedliwości poetyckiej głębi utworów obfitujących w konteksty kulturowe, zamkniętych w kunsztownej formie sonetu. Zawistowska zmarła młodo, za młodo, by jej literacki i translatorski warsztat zdołał się w pełni ukształtować. Jak pisał Miriam: „Ostatnie chronologicznie utwory świadczą, jak olśniewająco rozwijać się jeszcze i potężnieć zaczął talent poetki[33]". Nie wiemy, w jakim kierunku twórczość ta mogłaby ewaluować. Przesłanki wyłaniające się z jedynego, wydanego pośmiertnie tomu wskazują na wyraźną afirmację zmysłowości, odwagę w ujawnianiu kobiecych doznań i pragnień, także tych erotycznych, oraz empatię wobec bohaterek postrzeganych w kulturze patriarchalnej jako wyłamujące się z norm moralnych i obyczajowych. Zawistowska mogła jeszcze wiele powiedzieć zarówno jako autorka, ale także jako kobieta. „Niedośpiewane zgasło młode życie"[34].

---

[33] Miriam [Z. Przesmycki], *Przedmowa*, [w:] *Poezje Kazimiery Zawistowskiej*, oprac. S. Wyrzykowski, Warszawa 1923, s. 17.

[34] Tamże.

Nota bibliograficzna

Fragmenty niniejszej pracy ukazały się jako artykuły w następujących czasopismach:

1. Szymczak K., *Kazimiera Zawistowska (1870–1902) – zapomniana legenda Młodej Polski*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny” 2017, t. XV.
2. Szymczak K., *Między teorią o praktyką przekładu. O tłumaczeniu jednego wiersza Charlesa Baudelaire'a*, „Acta Humana” 2017, t. 8.
3. Szymczak K., *W kręgu młodopolskich inspiracji biblijnych – „Pieśni nad Pieśniami” Kazimiery Zawistowskiej*, „Humanities and Cultural Studies” 2021, nr 2.

Bibliografia

a) podmiotowa:

1. Zawistowska K., *Poezje*, oprac. Miriam [Z. Przesmycki], Lwów 1903.
2. Zawistowska K., *Poezje*, oprac. S. Wyrzykowski, Warszawa 1923.
3. Zawistowska K., *Wybór poezji*, oprac. A. Baranowska, Warszawa 1981.
4. Zawistowska K., *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982.
5. Zawistowska K., *Krzyk oszalałego serca. Erotyki*, Warszawa 2004.
6. Baudelaire Ch., *Les fleurs du mal*, Paris 1868.
7. Baudelaire Ch., *Kwiaty grzechu*, przeł. Adam M-ski i A. Lange, Warszawa 1894.
8. Baudelaire Ch., *Kwiaty zła*, przeł. B. Wydżga, Warszawa 1927.
9. Baudelaire Ch., *Kwiaty zła*, przeł. M. Ciura, Kraków 2018.
10. Verlaine P., *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewicka, Wrocław 1980.
11. Verlaine P., *Poezje*, oprac. M. Żurowski, Warszawa 1980.
12. Konopnicka M., *Poezje*, Warszawa 1915, t. 5.
13. Ostrowska B., *Pisma poetyckie*, Warszawa, Kraków 1931, t. II.
14. Przerwa-Tetmajer K., *Poezje*, Warszawa 1898, t. 2.
15. Przerwa-Tetmajer K., *Poezje*, Warszawa 1900, t. 3.
16. Przesmycki Z. [Miriam], *Z czary miłości. Liryczny pamiętnik duszy*, Wiedeń, 1893.
17. Przesmycki Z. [Miriam], *Wybór poezji*, Kraków 1982.
18. Przybyszewski S., *Requiem aeternam*, Lwów 1904.
19. Różycki Z., *Wybór poezji*, Warszawa 1911.
20. Samain A., *Au jardin de l'infante*, Paryż 1911.
21. Antologia liryki Młodej Polski, oprac. I. Sikora, Wrocław 1990.
22. *W kręgu Salome i Astarte. Młodopolskie wiersze miłosne*, oprac. I. Sikora, Wrocław 1993.

b) przedmiotowa:

1. Al-Araj A., *Paul Verlaine – „urodzony pieśniarz"*, „Bez Porównania" 2013, nr 1–2.
2. Angutek D., *Kulturowe wymiary krajobrazu. Antropologiczne studium recepcji przyrody na prowincji: od teorii do empirii*, Poznań 2013.
3. Ariès Ph., *Śmierć drugiego*, „Teksty" 1979, nr 3 (45).
4. Astafiewa N., *Polskije poetessy. Antologia*, Sankt-Petersburg 2002.
5. Bajda J., *„Poeci – to są słów malarze…" Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010.
6. Bajda J., *Efekty malarskie w poezji Młodej Polski. O jednym sonecie Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] „Świat i Słowo", 2011, nr 1.
7. *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974. Antologia*, oprac. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007.
8. Baranowska A., *„Czczych szukałam cieni…" O Kazimierze Zawistowskiej*, [w:] K. Zawistowska, *Wybór poezji*, oprac. A. Baranowska, Warszawa 1981.
9. Baranowska A., *„W noc ciemną pójdę" (Kazimiera Zawistowska)*, [w:] taż, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981.
10. Baranowska A., *Wstęp. Winny był Schopenhauer*, [w:] taż, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981.
11. Bardski K., *W kręgu symboli biblijnych*, Kraków 2010.
12. Bartmiński J., *Struktura językowa incipitu pieśni ludowej*, [w:] tenże, *Folklor–język–poetyka*, Wrocław 1990.
13. Bator J., *Simone de Beauvoir i powracające fetysze kobiecości*, [w:] taż, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza*, Gdańsk 2001.
14. Biadun S., *Miłość jak z gobelinów. Wokół cyklu „Romantyka" Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Miłość w literaturze – ujęcie wielokulturowe*, pod red. S. Czarnieckiej i K. Maciąga, Lublin 2017.
15. Bielik-Robson A., *Miłość mocna jak śmierć: Przyczynek do innej filozofii skończoności*, „Teksty Drugie" 2013, nr 6.
16. Biely A., *Simwolizm*, Moskwa 1910.
17. Bilczewski T., *Tłumione, wyparte, ciemne: przekład i ciało,* [w:] *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, pod red. H. Gosk, B. Karwowskiej, Warszawa 2008.

18. Bińczyk E., *Josefa Mitterera ucieczka od esencjalizmu*, „Er(r)go. Teoria-Literatura-Kultura” 2005, nr 10.

19. Bladyniec-Sośnierz A., *Pojęcia wyrażające cnotę miłości w Biblii*, „Collectanea Theologica” 2017, nr 1.

20. Bolecki W., *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012.

21. Borkowska G., *„Wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury…” O „młodej prozie kobiecej”*, „Teksty Drugie” 1996.

22. Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

23. Borkowska G., *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2001.

24. Boy-Żeleński T., *Tłumaczenia jako kariera*, [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974. Antologia*, oprac. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007.

25. Brocki M., *Kultura i natura. Uwagi na marginesie badań nad gestami*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1994, t. 48, nr 3–4.

26. Brzegowy T., *Ku dosłownej interpretacji „Pieśni nad Pieśniami”*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1988, nr 1.

27. Brzozowska S., *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000.

28. Brzozowska S., *Przestrzenie fałszu – antyczne pejzaże w poezji Młodej Polski*, [w:] *Przestrzenie, miejsca, wędrówki. Kategoria przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich. Studia*, pod red. P. Kowalskiego, Opole 2001.

29. Budrowska K., *Kobieta w procesie literackiego komunikowania. Rozważania teoretycznoliterackie i nie tylko*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2.

30. Burszta W., *Natura – myśl symboliczna – kultura*, „Lud” 1987, t. 71.

31. Byrska A., *Język kobiecy jako złudzenie? Pytania o istnienie narracji uwarunkowanej przez płeć*, „Wielogłos 2017, nr 2 (32).

32. Chlebowski B., *Literatura polska porozbiorowa*, Lwów 1935.

33. Chołody M., *Ciało – dusza – duch. Dyskurs cielesny w romantyzmie polskim (fragmenty)*, Poznań 2011.

34. Chomiuk A., *Wizerunek kobiety w amerykańskiej korespondencji Henryka Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2019, z. 2.

35. Chudek J.M., *Niby ksieni sprzed wieków… (W trzydziestolecie śmierci Kazimiery Zawistowskiej)*, „Rodzina Polska” 1932, nr 10.

36. Cirlot J.E., *Słownik symboli*, Kraków 2000.

37. Cixous H., *Śmiech Meduzy*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.

38. Cybulski A, *Poezje K. Zawistowskiej*, „Krytyka” 1904, t. 1.

39. Czabanowska-Wróbel A., *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013.

40. Czachowski K., *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933. Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934, t. 2.

41. Czermińska M., *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.

42. Darasz W., *Sonet, cykl sonetowy i wieniec sonetów w poezji polskiej i europejskiej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica” 2017, nr 12.

43. Daukusza A., *Emancypacja kobiet w przestrzeni miejskiej przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Ulica, zaułek, bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, red. K. Badowska, A. Janiak-Staszek, Łódź 2013.

44. Dąbrowska-Gruchlik D., *Ze studiów nad Biblią i literaturą modernizmu. Galeria postaci kobiecych*, Białystok 2009.

45. Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.

46. Derlatka T., *Wineta – literacka „przestrzeń utracona” Słowian Zachodnich?,* „Porównania” 2013, vol. XII.

47. Dobrzyńska T., *Metafora w przekładzie*, [w:] *Mówiąc przenośnie… Studia o metaforze*, Warszawa 1994.

48. Dora M., *Ułomność (z) natury. Kobieta w dyskursie naukowym XIX w.*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Społeczne” 2012, nr 2.

49. Drogoszewski A., *Kazimiera Zawistowska Poezje*, „Ogniwo” 1904, nr 47.

50. Drzewiecka A., *Cztery sylaby, czyli o trudności rzeczy najprostszych*, „Teksty” 1976, nr 1.

51. Drzewiecka A., *Wstęp*, [w:] P. Verlaine, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewiecka, Wrocław 1980.

52. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003.

53. Dudek Z.W., *Autonomia i tożsamość. Konfrontacja bohatera ze smokiem*, [w:] tenże, A. Pankalla, *Psychologia kultury. Doświadczenia graniczne i transkulturowe*, Warszawa 2008.

54. Dziadek A., *Korpus sonetu*, [w:] tenże, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.

55. Eustachiewicz M., *„Psalmodia polska" Wespazjana Kochowskiego na tle staropolskich stylizacji biblijnych*, „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 2.

56. Feldman W., *Poetki*, [w:] tenże, *Współczesna literatura polska 1864–1923*, wyd. VII, Warszawa 1924.

57. Feldman W., *Współczesna literatura polska 1880–1904*, Warszawa 1905, t. 3.

58. Filipkowska H., *Parnasizm* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk, A. Sobolewskiej, E. Szary-Matywieckiej, Wrocław 1995.

59. Filipkowska H., *Poezja religijna Młodej Polski*, [w:] *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983.

60. Filipowicz H., *Przeciw „literaturze kobiecej"*, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6.

61. Floryńska H., *Horyzont mityczny literatury Młodej Polski*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 1980, t. 26.

62. Folkierski W., *Sonet polski. Wybór tekstów*, Kraków 1925.

63. Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX w.*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978.

64. Gajewska G., *O przedmiotach nacechowanych erotycznie z perspektywy studiów nad rzeczami*, „Teksty Drugie" 2013, nr 1–2.

65. *„Boże, ku wspomożeniu memu weźrzyj". Godzinki staropolskie*, oprac. A. Gąsior, J. Królikowski, Kraków 2017.

66. Gill J., *Women's Poetry*, Edinbourgh, 2007.

67. Gilmore D.D., *Mizoginia, czyli męska choroba*, Kraków 2003.

68. Głowiński M., *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchołt, labirynt*, Kraków 1990.

69. Gracla J., *Modernistyczne dialogi ze śmiercią. Kulturowe inkarnacje i personifikacje*, „Studia Wschodniosłowiańskie" 2018, t. 18.

70. Gutowski W., *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.

71. Gutowski W., *Młodopolskie chrystologie*, [w:] *Chrystus w literaturze polskiej*, pod red. P. Nowaczyńskiego, Lublin 2001.

72. Gutowski W., *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992.

73. Gutowski W., *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.

74. Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001.

75. Guty Z., *Sonet w poezji polskiej po 1956 roku*, Lublin 2017.

76. Heydel M., *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie" 2009, nr 6.

77. Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 2012.

78. Jakóbczyk J., *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001.

79. Jakubowski J.Z., *Wstęp*, [w:] tenże, *Poetki Młodej Polski*, Warszawa 1963.

80. Janion M., *Natura*, [w:] taż, *Romantyzm i jego media*, Kraków 2001, t. 4.

81. Jarniewicz J., *„Horror vacui", czyli poetyka nadmiaru w przekładzie literackim*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne. O wierności*, pod red. O. Kubińskiej i W. Kubińskiego, Gdańska 2007.

82. Jasieński H., *Kobieta XIX stulecia. Studium ekonomiczno-społeczne*, Lwów 1880.

83. Jasińska M., *Matka Boska w poezji poromantycznej (do r. 1918)*, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, oprac. Jasieńska M., Jastrzębski Z., Kłak T., Nieznanowski S., Paluchowski A., Sawicki S., Lublin 1959, t. 1.

84. Jastrun M., *Wstęp*, [w:] *Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valery'ego)*, Wrocław 1965.

85. Kaczorowska M., *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*, Kraków 2002.

86. Karczewski M., *Symbol węża w Apokalipsie św. Jana*, „Studia Nauk Teologicznych" 2019, t. 14.

87. Klewinowska K., *Maryla Wolska jako twórczyni liryki kobiecej*, „Annales Universitatis Maria Curie-Skłodowska" 2017, t. XXXV.

88. Kłosińska K., *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.

89. Kłosińska K., *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie" 1995, nr 3–4.

90. Kolbuszewski J., *Sonety o sonecie. W kręgu młodopolskiego autotematyzmu*, [w:] tenże, *W kręgu Młodej Polski*, Wrocław 2000.

91. Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2006.

92. Kopaliński W., Słownik symboli, Warszawa 1990.

93. Korsak J., *Przedmowa*, [w:] D. Alighieri, *Boska Komedia. Cz. 1, Piekło*, przeł. J. Korsak, Warszawa 1899.

94. Kowalska M., *„Wspomnienie z jakiejś księgi rycerskiej". Amelii Hertzówny wizja francuskiego średniowiecza – dialog i kontynuacje*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863 – 1914*, pod red. K. Fiołka, Kraków 2014.

95. Kozak J., *Przekład literacki jako metafora. Między „logos" a „lexis"*, Warszawa 2009.

96. Kozikowska-Kowalik L., *Dialektyka oryginalności i typowości. (O poezji Kazimiery Zawistowskiej)*, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982.

97. Kraskowska E., *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6.

98. Kraskowska E., *O tak zwanej „kobiecości" jako konwencji literackiej,* [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury,* red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000.

99. Kraskowska E., *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.

100. Krauße A.C., *Historia malarstwa. Od renesansu do czasów współczesnych*, przeł. B. Tarnas, Könemann 2005.

101. Kucharski E., *Kazimiera Zawistowska (1870-1902)*, „Sfinks" 1913, t. 13, nr 8/9.

102. Kuczyńska-Koschany K., *Gest pośmiertnego pisania i inne „gesta" poetyckie (Verlaine, Rimbaud)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne" 2010, nr 37.

103. Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994.

104. Kurkiewicz M., *Bohaterowie antycznych mitów w poezji Młodej Polski*, [w:] tenże, *Symbole, narracje, eschatologie… Studia o literaturze przełomu XIX i XX w.*, Toruń 2007.

105. Kurmann-Schwarz B., *Gotycka sztuka witrażowa*, [w:] *Gotyk. Architektura, rzeźba, malarstwo*, pod red. R. Tomana, przeł. A. Baranowa, Könemann 2000.

106. Kuryłowicz B., *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Białystok 2012.

107. *Księga sonetów poetów polskich*, wybrał i ułożył A. Lange. Warszawa 1899.

108. Lange A., *Zawistowska Kazimiera. Poezje*, „Książka" 1905, nr 4.

109. Legeżyńska A., *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, [w:] *Przekład literacki. Teoria, historia, współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997.

110. Legutko G., *Młodopolski mit „świętej grzesznicy". Literackie wizerunki Marii Magdaleny*, [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, pod red. G. Borkowskiej i L. Wiśniewskiej, Gdańsk 2010.

111. Legutko G., *Światopogląd modernizmu. Literatura lat 1890–1918*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Litteraria Polonica" 2016, nr 3 (33).

112. Leśniewski, *Narodziny seksuologii – zarys stanu wiedzy lekarskiej o seksualności człowieka na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Kobieta i małżeństwo. Społeczno–kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, Warszawa 2004, t. VIII.

113. List z 13 XI 1901 r., Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. 2865.

114. List z 23 I 1902 r., Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. 2865.

115. List z 29 III 1902 r., Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. 2865.

116. Lubaszewska A., *Co jest ukryte w tym, co widoczne. (Cykl poetycki i dedykacja w tomikach Biblioteki Poezji Młodej Polski)*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001.

117. Lubaszewska A., *Życie – Śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995.

118. Lubicz-Zaleski Z., *Dzieło i twórca (Studia i wrażenia literackie)*, Warszawa 1913.

119. Makowiecki A.Z., *Młoda Polska*, Warszawa 1981.

120. *Mały słownik terminów* i *pojęć filozoficznych,* oprac. A. Podsiad i Z. Więckowski, Warszawa 1983.

121. Markiewicz H., *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*, [w:] tenże, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996.

122. Marx J., *Kazimiera Zawistowska (1870–1902)*, [w:] tenże, *Młoda Polska. J. Kasprowicz, K. Przerwa-Tetmajer, K. Zawistowska, T. Miciński, B. Leśmian, L. Staff*, Warszawa 1997.

123. Mayzel I., *Poezje Kazimiery Zawistowskiej. Nakładem księgarni Altenberga we Lwowie*, „Nowe Słowo" 1904, nr 8.

124. Mazur A., *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 2003.

125. Michałowska T., *Średniowiecze*, Warszawa 2006.

126. Michałowski P., *Ponowoczesna sonetomania?* [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, pod red. A. Główczewskiego i M. Wróblewskiego, Toruń 2007.

127. Mickiewicz A., *Dziady cz. III*, Wrocław 2012.

128. Mickiewicz A., *Stepy akermańskie*, [w:] tenże, *Wybór poezji*, Wrocław 1997.

129. Mikołajczak M., *Tajemnice słowiańskich bogów*, Wrocław 2001.

130. Miller N.K., *Subject to Change. Reading Feminist Writing*, New York 1988.

131. Miriam, *Przedmowa*, [w:] *Poezje Kazimiery Zawistowskiej*, oprac. S. Wyrzykowski, Warszawa 1923.

132. Miszalska J., *Sonet w Polsce od XVI do początków XIX wieku a przekłady z włoskiego*, „Italica Wratislaviensia" 2010, nr 1.

133. Mitterer J., *Tamta strona filozofii. Przeciwko dualistycznej zasadzie poznania*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1996.

134. Moore H.L., *Płeć kulturowa i status – wyjaśnienie sytuacji kobiet*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny i E. Nowicka, Warszawa 2003.

135. *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, pod red. A. Nasiłowskiej, Warszawa 2001.

136. Nasiłowska A., *Feminizm i psychoanaliza – ucieczka od opozycji*, „Teksty Drugie" 1995, nr 3/4.

137. Nietzsche F., *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907.

138. Nietzsche F., *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] tenże, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.

139. Niklewiczówna K., *Zawistowska a ówczesna moda literacka*, „Pamiętnik Literacki" 1947.

140. Nosek A., *Matka Boża Dziewica w poezji Młodej Polski*, „Rocznik Teologii Katolickiej" 2015, t. XIV/2.

141. Nosek A., *Matka Boża w kontekście młodopolskiej ludowości i witalizmu. „Panagia" Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Bóg artystów XX wieku*, pod red. D. Kulesza, M. Lula i M. Sawicka, Białystok 2003.

142. Okulicz-Kozaryn M., *„Żywe kamienie" Berenta. Źródła i ujścia europejskości*, „Pamiętnik Literacki" 1997, z. 4.

143. Opacki I., *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999.

144. Opacki I., *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, pod red. M. Głowińskiego, Warszawa 1970, t. II.

145. Pastuszka J., *Koncepcja człowieka w psychoanalizie Freuda*, „Studia Philosophiae Christianae" 1967, 3/2.
146. Pawelec D., *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003.
147. *Wstęp do „Pieśni nad Pieśniami"*, [w:] *Pismo święte. Stary i Nowy Testament w przekładzie z języków oryginalnych*, pod red. ks. M. Petera i ks. M. Woloniewicza, Poznań 2018.
148. Peyre H., *Co to jest symbolizm?*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1990.
149. Phelan J., *The Nineteenth-Century Sonnet*, Palgrave Macmillan 2005.
150. Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997.
151. Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolska femina*, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6.
152. Podraza-Kwiatkowska M., *Schopenhauer i chuć*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1974, nr 2 (14).
153. Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy – Dekadenci – Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wrocław 1985.
154. Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.
155. Podraza-Kwiatkowska M., *Wacław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966.
156. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.
157. Popiel M., *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach" Wacława Berenta*, Wrocław 1989.
158. Potocki A., *Polska literatura współczesna. Część II: Kult jednostki 1890–1910*, Warszawa 1912.
159. Prażmowska T., *Najnowsi poeci francuscy*, „Kłosy" 1889, nr 1258.
160. Ratuszna H., *„Sierp z opali" – symbolika nocy w poezji Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Noc. Symbol, temat, metafora. Noce polskie, noce niemieckie*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki, Białystok 2012, t. 2.
161. Regiewicz A., *Komparatystyka i czytanie dawności. Mediewalizm jako zjawisko translacyjne*, „Rocznik Komparatystyczny" 2016 (7).
162. Renan E., *Żywot Jezusa*, tłum. A. Niemojewski, Kraków 1904.
163. Reykowska A., *Kazimiera Zawistowska (1870-1902)*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza, M. Puchalskiej, Warszawa 1968.
164. Ricoeur P., *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.

165. de Rougemont D., *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999.

166. Różańska G., *„Wężem pożądań wejdę do Twej duszy…”. O Kazimierze Zawistowskiej*, Kraków 2017.

167. Różańska G., *Świat zmysłów w poezji erotycznej Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Kulturowy obraz zmysłów*, pod red. J. Bujak-Lechowicz, Szczecin 2014.

168. Sacha M., *Ginefobia. Lęk przed kobietą w dyskursie antropologicznym i psychonalnalitycznym*, Kraków 2011.

169. Salij J., *Erotyka „Pieśni nad pieśniami” w interpretacjach teologicznych*, „Teksty” 1974, nr 1 (13).

170. Shusterman R., *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, przeł. S. Stankiewicz, „Journal of Aesthetic Education” 2006, nr 1.

171. Sikora I., *Wstęp. Młoda Polska, czyli o narodzinach nowoczesnej liryki*, [w:] *Antologia liryki Młodej Polski*, Warszawa 1990.

172. Sikora I, *Wstęp*, [w:] tenże, *W kręgu Salome i Astarte. Młodopolskie wiersze miłosne*, Wrocław 1993.

173. Skubalanka T., *Wprowadzenie do gramatyki stylistycznej języka polskiego*, Lublin 2000.

174. Skucha M., *„Młodopolskie kurtyzany”. Witalizm, cielesność i erotyka w twórczości Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Młodopolski witalizm. Modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i U. Pilch, Kraków 2016.

175. Skucha M., *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet*, Kraków 2016.

176. Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954.

177. *Słownik kultury chrześcijańskiej*, red. N. Lemaître, M. T. Quinson, V. Sot, przeł. T. Szafrański, Warszawa 1997.

178. *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 1998.

179. Sokołowicz M., *Potępione. Kobiety w poezji Kazimiery Zawistowskiej i Renée Vivien*, „Acta Philologica” 2013, nr 43.

180. Sokół L., *Metafizyka płci. Strindberg, Weiningen i Witkacy*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4.

181. Stala M., *Pejzaż człowieka: młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.

182. Stanisz M., *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019.

183. Starowieyski M., *Legenda Trzech Magów [Króli]*, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie Apokryficzne, cz. 1, Fragmenty. Narodzenie i dzieciństwo Maryi i Jezusa*, red. ks. M. Starowieyski, Kraków 2003.

184. Staszewska D., *O sonetach polskich romantyków*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2005, nr 7.

185. Steligowska B., *„Modernizm kobiecy" w literaturach słowiańskich (na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar)*, Siedlce 2015.

186. Straburzyńska-Glaner A., *Kazimiera Zawistowska – zapomniana piewczyni miłości*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914,* red. K. Fiołek, Kraków 2014.

187. Strzelecki R., *Przestrzeń kosmosu w poezji maryjnej*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej. Literatura, teatr, film*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz 2016, t. 1.

188. Szelągowska G., *Kobieta – medium i kreatorka kultury*, [w:] *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, Warszawa 1996, t. IV.

189. Szeliga M., *Prąd feministyczny*, „Życie" 1897, nr 3.

190. Szurek-Wisti M., *Miriam-tłumacz*, Kraków 1937.

191. Ślaski J., *Z dziejów inspiracji włoskich w weryfikacji polskiej (od Kochanowskiego do Młodej Polski)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" 1990 (XXV).

192. Śliwa L., *Strzała Bożej miłości*, „Gość Niedzielny" 2008, nr 41.

193. Świerkosz M., *Arachne i Atena. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, Teksty Drugie" 2015, nr 6.

194. Święch J., *Tłumacz i jego działania na tekście*, [w:] *Działania na tekście. Przekład – redagowanie – ilustrowanie*, red. S. Niebrzegowska-Bartmińska, M. Nowosad-Bakalarczyk, T. Piekot, Lublin 2015.

195. Święch J., *Z problematyki tłumaczeń parnasistów i Baudelaire'a w Polsce*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

196. Trześniowski D., *„A trwanie twoje jest, jak śmierć, na zawsze – coraz straszniejsze i krwawsze…”. Modernistyczny wizerunek Salome*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1.
197. Trześniowski D., *Doświadczenie kobiecości w tekstach młodopolskich poetek*, „Etnolingwistyka” 2006, nr 18.
198. Trześniowski D., *Modernistyczna Biblia. Modele lektury*, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy — postawy — tradycje*, red. B. Bobrowska, S. Fita, J. Malik, Lublin 2004.
199. Trześniowski D., *Modernistyczny portret grzesznic Nowego Testamentu*, [w:] *Kobieta w literaturze i kulturze*, pod red. D. Mazurek, Lublin 2004.
200. Trześniowski D., *To czuję „ja”, to czuje „moje ciało”. O poezji Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, pod red. E. Durys i E. Ostrowskiej, Kraków 2005.
201. Trześniowski D., *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005.
202. Waligóra J., *O milczeniu w dramacie Młodej Polski – wstępne rozpoznanie zagadnienia*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001.
203. Wantuch W., *Cykl liryczny – tomik – seria poetycka. Z dziejów gatunku literackiego i wydawniczego*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, pod red. K. Jakowskiej, B. Olech, K. Sokolnickiej, Białystok 2001.
204. Wantuch W., *O poetyce cyklu lirycznego*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej*, pod red. E. Balcerzana i S. Wysłouch, Warszawa 1985.
205. Wasylkowski J., *Przedmowa*, [w:] K. Zawistowska, *Krzyk oszalałego serca. Erotyki*, Warszawa 2004.
206. Wądolny-Tatar K., *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006.
207. Wądolny-Tatar K., *Somatopoetyka Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Młodopolski witalizm: modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i U. Pilch, Kraków 2016.
208. Weininger O., *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994.
209. Wojkiewicz R., *Ożywianie „starego światła”. Miniaturowy mediewizm Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, pod red. K. Fiołka, Kraków 2014.

210. Wojkiewicz R., *Sonet siostrzany. „Kinga i Johelet" Kazimiery Zawistowskiej a „Błogosławiona Salomea" Stanisława Wyspiańskiego*, „Wiek XIX" 2012, r. V.

211. Wydrycka A., *„… Rymów gałązeczki skrzydlate…" W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998.

212. Wydrycka A., *„Rządy poezji". Młodopolska liryka – studia i interpretacje*, Białystok 2016.

213. Wydżga K., *Cień poety*, Gdańsk 2011.

214. Wyka K., *Młoda Polska*, Kraków 1977.

215. Wyka K., *Modernizm polski*, Kraków 1959.

216. Wyrzykowski S., *Ver sacrum. Poemat mojej młodości*, rękopis ss. 281, maszynopis ss. 177, w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (sygn. 8148, 8149).

217. Wyrzykowski S., *Wstęp*, [w:] *Poezje* Kazimiery Zawistowskiej, oprac. S. Wyrzykowski, Warszawa 1923.

218. Wyszyńska E., *O młodopolskiej sonetomanii*, „Ruch Literacki" 1986, nr 6.

219. Zabawa K., *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów" – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.

220. Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000.

221. Żarnowska A., *Czy przełom XIX i XX wieku otwierał kobietom przejścia ze sfery prywatnej do sfery publicznej? Rola barier obyczajowych*, „Rocznik Antropologii Historii" 2014, r. IV, nr 2(7).

222. *Epoki literackie. Średniowiecze*, pod red. S. Żurawskiego, Warszawa 2008.

223. Żurowski M., *Wstęp*, [w:] P. Verlaine, *Poezje*, Warszawa 1980

c) netografia:

1. Barcz A., *Przyroda – bliska czy daleka? Ekokrytyka i nowe sposoby poetyki odpowiedzialności za przyrodę w literaturze*, http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos10/texty/barcz.htm [dostęp: 15.05.2021].

2. *Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny*, http://www.trojca.org.pl/wp-content/ uploads/Dokumenty/Godzinki-ku-czci-Niepokalanego-Poczecia-NMP.pdf [dostęp: 3.07.2018].

3. Gołdowski K., *Mokosz — Matka Ziemi i patronka kobiet*, https://www.slawoslaw.pl/mokosz/ [dostęp: 27.01.2021].

4. Gorgoń K., *Bł. Jolenta – siostra św. Kingi, księżna i klaryska*, https://www.franciszkanie.pl/artykuly/bl-jolenta-siostra-sw-kingi-ksiezna-i-klaryska [dostęp: 24.02.2019].

5. Hofmann V., *Koronacja Madonny*, *Madonna ze szpakiem*, http://www.muzeumsecesji.pl/galeria_pliki/hofman/hofman1.html [dostęp: 19.08.2021].

6. Kopania I., *Taniec Salome*, http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/572 [dostęp: 5.03.2019].

7. *Nekrologia*, „Czas" 1902 r., nr 49 (28 II), http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=39304&tab=3 [dostęp: 21.10.2021].

8. Ortner Sh.B., *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura" do „kultury"?*, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0064ortner.pdf [dostęp: 1.05.2021].

9. Pytko M., *Walka o różnicę: wprowadzenie do Derridy*, http://machinamysli.org/walka-o-roznice-wprowadzenie-do-derridy/ [dostęp: 10.03.2021].

10. Radziewicz J., *Niezwykła ptasia symbolika*, https://rme.cbr.net.pl/index.php/archiwum-rme/139-listopad-grudzien-nr-52/kultura-i-tradycje-ludowe/286-niezwykla-ptasia-symbolika [dostęp: 1.03.2019].

11. *Salve Regina — Witaj Królowo*, http://sanctus.pl/index.php?doc=279&podgrupa=338 [dostęp: 19.08.2021].

12. Showalter E., *Toward a Feminist Poetics*, https://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Toward_a_Feminist_Poetics.htm, [dostęp: 3.11.2021].

13. *Matki Boskiej Zielnej nie obchodzimy tylko w Polsce*, z J. W. Suligą rozm. M. Stokłosa, „Gazeta Krakowska" 14.08.2011, https://gazetakrakowska.pl/matki-boskiej-zielnej-obchodzimy-nie -tylko-w-polsce/ar/438883 [dostęp: 27.01.2019].

14. Szokaluk-Gorczyca A., Wójtowicz M., *Etnografia Lubelszczyzny – prawosławie na Lubelszczyźnie*, http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/etnografia-lubelszczyzny-prawoslawie-na-lubelszczyznie/#nabozenstwa-cyklu-rocznego [dostęp: 12.11.2018].

15. Tronina A., *Godziki o Niepokalanym Poczęciu NMP wyrazem biblijnej kultury średniowiecza*, http://ptm.rel.pl/files/bi_ma/bm08/bm08_11tronina.pdf, [dostęp: 3.07.2018].

16. Wyspiański S., *Błogosławiona Salomea*, http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Bl_Salomea.jpg [dostęp: 24.02.2019].

17. Wyspiański S., *Madonna Wiejska*, https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,obrazy,1014, obraz_madonna_wiejska_wyspianski.html [dostęp: 19.08.2021]

Aneks



Kazimiera Zawistowska[1]

[1] https://polona.pl/item/poezye-kazimiery-zawistowskiej,MjQ2ODk1OTQ/7/ [dostęp: 7.11.2021].

Charles Baudelaire
CXXXVI
Femmes damnées[2]

Comme un bétail pensif sur le sable couchées,
Elles tournent leurs yeux vers l'horizon des mers,
Et leurs pieds se cherchant et leurs mains rapprochées
Ont de douces langueurs et des frissons amers.

Les unes, cœurs épris des longues confidences,
Dans le fond des bosquets où jasent les ruisseaux,
Vont épelant l'amour des craintives enfances
Et creusent le bois vert des jeunes arbrisseaux;

D'autres, comme des sœurs, marchent lentes et graves
À travers les rochers pleins d'apparitions,
Où saint Antoine a vu surgir comme des laves
Les seins nus et pourprés de ses tentations;

Il en est, aux lueurs des résines croulantes,
Qui dans le creux muet des vieux antres païens
T'appellent au secours de leurs fièvres hurlantes,
Ô Bacchus, endormeur des remords anciens!

Et d'autres, dont la gorge aime les scapulaires,
Qui, recélant un fouet sous leurs longs vêtements,
Mêlent, dans le bois sombre et les nuits solitaires,
L'écume du plaisir aux larmes des tourments.

Ô vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,
De la réalité grands esprits contempteurs,
Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,
Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs,

Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
Pauvres sœurs, je vous aime autant que je vous plains,
Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies,
Et les urnes d'amour dont vos grands cœurs sont pleins!

[2] Ch. Baudelaire, CXXXVI. *Femmes damnées*, [w:] tenże, *Les fleurs du mal*, Paris 1868, s. 312–313.

Charles Baudelaire
LXXVII
Spleen[3]

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,
Ni son peuple mourant en face du balcon.
Du bouffon favori la grotesque ballade
Ne distrait plus le front de ce cruel malade;
Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,
Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
Ne savent plus trouver d'impudique toilette
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.
Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
De son être extirper l'élément corrompu,
Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,
Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

[3] Tenże, LXXVII. *Spleen*, [w:] tenże, *Kwiaty zła*, przeł. M. Ciura, Kraków 2018, s. 230.

Paul Verlaine
V
Un grand sommeil noir[4]

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie:
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie!

Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
Ô la triste histoire!

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau :
Silence, silence!

Paul Verlaine
VI
Le ciel est, par-dessus le toit

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse?

---

[4] P. Verlaine, V. *Un grand sommeil noir*; VI. *Le ciel est, par-dessus le toit*; III. *Il pleuredans mon coeur*; *Mon rêve familier*; [w:] tenże, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewiecka, Wrocław 1980.

Paul Verlaine
III
Il pleure dans mon coeur

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?
Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un coeur qui s'ennuie,
Ô le chant de la pluie!
Il pleure sans raison
Dans ce coeur qui s'écoeure.
Quoi! nulle trahison?…
Ce deuil est sans raison.
C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon coeur a tant de peine!

Paul Verlaine
VI
Mon rêve familier

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

Car elle me comprend, et mon cœur transparent
Pour elle seule, hélas! cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

Est-elle brune, blonde ou rousse? Je l'ignore.
Son nom? Je me souviens qu'il est doux et sonore,
Comme ceux des aimés que la Vie exila.

Son regard est pareil au regard des statues,
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.

Paul Verlaine
V
Lassitude[5]

De la douceur, de la douceur, de la douceur!
Calme un peu ces transports fébriles, ma charmante.
Même au fort du déduit parfois, vois-tu, l'amante
Doit avoir l'abandon paisible de la soeur.

Sois langoureuse, fais ta caresse endormante,
Bien égaux tes soupirs et ton regard berceur.
Va, l'étreinte jalouse et le spasme obsesseur
Ne valent pas un long baiser, même qui mente!

Mais dans ton cher coeur d'or, me dis-tu, mon enfant,
La fauve passion va sonant l'olifant!...
Laisse-la trompetter à son aise, la gueuse!

Mets ton front sur mon front et ta main dans ma main,
Et fais-moi des serments que tu rompras demain,
Et pleurons jusqu'au jour, ô petite fougueuse!

[5] P. Verlaine, *Lassitude*, [w:] tenże, *Poesies*, Paris 1983, s. 177–178.